



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

822.8

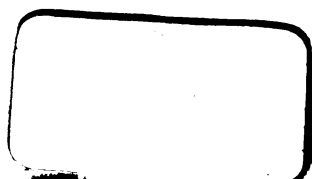
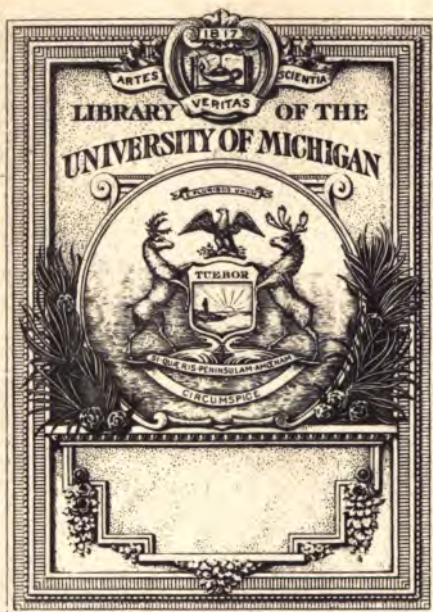
G550

Z9



A 3 9015 00397 656 3
University of Michigan - BUHR

822.8
G550
Z9



HENRY GLAPTHORNE

INAUGURALDISSERTATION

VERFASST

UND

DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

MAX ZWICKERT

AUS GUBEN.

HALLE A. SAALE

1881.



English
Hans.
8-17-23
27866

SEINEM GEFEIERTEN LEHRER

HERRN PROFESSOR ELZE

ALS ZEICHEN DER

INNIGSTEN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET.

Henry Glapthorne¹⁾, der Dichter, mit dem sich die vorliegende Abhandlung beschäftigt, ist zwar der geringsten und unbekanntesten einer aus dem Ende der grossen Elisabethanischen Literaturepoche, eine besondere Studie über ihn dürfte aber dennoch von Interesse sein, in so fern dieselbe zur Kenntniss des englischen Theaters beitragen kann, zu einer Zeit, wo unter dem Einflusse der sich verändernden politischen und socialen Anschauungen in der Nation die völlige Umgestaltung desselben angebahnt wurde.

Glapthorne hat sich allerdings nicht blos auf dramatischem, sondern auch auf lyrischem Gebiete versucht, indes treten seine lyrischen Erzeugnisse gegen seine Bühnendichtungen in den Schatten, und seine literarhistorische Bedeutung beruht ausschliesslich auf den letzteren. Es wird daher auch völlig gerechtfertigt erscheinen, wenn sich unsere Kritik auf seine dramatischen Compositionen allein beschränkt und seine Gedichte, nur so weit sie für seine Biographie von Wichtigkeit sind, in Betracht zieht. Denn vor der Besprechung der Stücke selbst wäre es sicher geboten, die Lebensverhältnisse des Dichters, so weit sie seine literarische Entwicklung beeinflusst haben können, in der Kürze darzulegen. Leider aber theilt Glapthorne das Schicksal so vieler englischer Dramatiker, seine Biographie ist der Nachwelt fast gänzlich verloren gegangen. Die Dauer seiner schriftstellerischen Tätigkeit lässt sich nur in ihrem Endpunkt, die seines Lebens überhaupt nicht bestimmen. Auf der Familie, welcher er angehörte, auf seinem Bildungsgange, seiner socialen Stellung — Momente, welche seine dichterische Individualität in hohem Grade bestimmt haben mögen — ruht völliges Dunkel. Nur auf dem Wege der Hypothese hat sich einiges Wesentliche in diesen Punkten ermitteln lassen.

Dafür, dass Glapthorne eine bemerkenswerte, wenn nicht gar gelehrte Bildung besessen hat, ist die lateinische Elegie,

¹⁾ Der Name findet sich nach Angabe des Londoner Herausgebers der Werke des Dichters auch ohne e am Ende.

welche er auf den Tod seines Freundes Beedome verfasste und seiner Ausgabe von dessen Gedichten beifügte¹⁾, ein genügender Beweis. Dass er der Sammlung seiner eigenen Gedichte von 1639, sowie seinen beiden Stücken „Albertus Wallenstein“ und „The Ladies Priviledge“ Verse aus Ovid als Motto vorsetzte, ferner in „Wit in a Constable“ der Figur des Constablers eine lateinische Sentenz in den Mund legte, zeigt, wenn nicht eben mehr, so doch einen gewissen Sinn für Gelehrsamkeit an. In dem zuletzt genannten Stücke spielt zwar gerade auch ein Gelehrter, der junge Holdfast, den Tropf und dient den anderen Personen zur Zielscheibe ihres Witzes, indes ist es nur das sich spreizende Scheinwissen, welches in ihm persifliert werden soll; und gerade der Umstand, dass dieses den Zorn des Dichters reizen und seinen Spott herausfordern konnte, spricht für die Annahme, dass er selbst gediegene Kenntnisse besessen hat. Mit Ben Jonsons Dichtungen verglichen, erscheinen seine Stücke freilich sehr ungelehrter Natur. Alle zusammen enthalten sie nicht so viel gelehrtes Material, als nur eine der berühmten Masken, die jener in Scene setzte, aufweist. Es ist dieser Umstand in so fern auffallend, als sich Glapthorne, wie noch später darzutun ist, Ben Jonson sonst vielfach zum Muster genommen hat. Grund an einer umfassenderen Bildung seinerseits zu zweifeln, giebt derselbe aber doch nicht. Aus Rücksicht auf das Publikum, für welches er schrieb, musste Glapthorne in diesem Punkte von seinem Vorbilde abweichen. Zwar strebte er auch, wie Ben Jonson, besonders danach, den Beifall des Hofes zu gewinnen, aber es war dies nicht wie bei jenem der Hof des gelehrten und pedantischen Jakob, des „wisest fool in Christendom“, wie man ihn nannte, sondern der Hof Karls und seiner französischen Königin, der ganz entgegengesetzten Tendenzen huldigt. An Stelle steifer latinisirender Redewendungen, klassischer Citate und mythologischer Anspielungen wurde dort Eleganz der Diction, Originalität in Bildern und Vergleichen, neben einem graziösen und schillernden Witz von dem Dichter, der Anspruch auf Beifall machte, verlangt.

Der Umstand, dass der Ausgabe von Glapthornes Tragödie „Wallenstein“ einige lateinische Strophen²⁾ von Alexander Gill

¹⁾ cfr. „In obitum Lachrymabilem, Thomas Be-
H. Gl. Lond. 1874. vol. II. p. 231.

²⁾ „In caedem Alberti Wallensteinii, ducis
P. W. of H. Gl. vol. II. p. 7.

dem als Lehrer Miltons und Vertrauten seiner frühesten poetischen Versuche, bekannten Leiter von St. Paul's School¹⁾ vorgedruckt sind, ist bereits dem Londoner Herausgeber von Glapthornes Werken aufgefallen und hat ihn zu der Vermutung geführt, dass der Dichter in derselben Anstalt, wie sein grosser Zeitgenosse, seine Jugendbildung erhalten habe, ebenfalls in ein freundschaftliches Verhältniss zu seinem Lehrer getreten sei; und dieser daher bei Anlass des „Wallenstein“ und für denselben die betreffenden Strophen abgefasst habe.²⁾ Alexander Gill war namentlich wegen seiner griechischen und lateinischen Versification berühmt. Glapthorne könnte daher von ihm die Kunst erlernt haben, von der er in der Elegie auf Thomas Beedome eine so bezeichnende Probe giebt. Leider werden diese ansprechenden Mutmassungen durch nichts zu besonderer Wahrscheinlichkeit erhoben. Der erwähnte Herausgeber hat in den Acten von St. Paul's School eine Bestätigung seiner Hypothese zu finden gehofft, aber vergeblich. Die Verzeichnisse über die Aufnahme der Alumnen reichen nur bis ca. 1740 zurück.³⁾

Mehr Klarheit als über diesen Punkt, herrscht glücklicherweise über einen anderen, über die Stellung Glapthornes zu der grossen politischen Bewegung seiner Tage. Vielfache Anzeichen deuten darauf hin, dass er von aufrichtigen royalistischen Sympathien beseelt war. In der Elegie „Whitehall“ beklagt er in ergreifender Weise die Verlassenheit des Palastes und das Erlöschen des königlichen Glanzes, der einst darin herrschte. Er feiert sodann Personen in seinen Versen, welche, wenn nicht immer der Familie der Stuarts selbst, so doch den ersten und höchsten Kreisen des Landes angehören. So verfasste er Gedichte zu Ehren des jungen Herzogs von York, des Kurprinzen von der Pfalz, des Grafen von Portland, des Herzogs von Bedford u. a. m. Auch dedicirte er verschiedentlich seine Werke Männern, die zu dem Monarchen und der monarchischen Sache in engster Beziehung standen: Die Komödie: „Wit in a Constable“ ist Lord Strafford, das grosse Gedicht: „Whitehall“ Richard Lovelace gewidmet. Die Zueignung⁴⁾ an den letzteren, welche die Überschrift trägt: „To my noble Friend and Gossip, Captaine Richard Lovelace“, deutet darauf hin, dass Glapthorne einen hohen Grad von Verehrung für den berühmten Parteigänger der Stuarts

¹⁾ Vgl. Dav. Masson, *Life of Milton*. vol. II. p. 58—78.

²⁾ Vgl. *Memoir of H. Gl.* p. XIX. in *The P. W. of H. Gl.* vol. I.

³⁾ Vgl. *Memoir of H. Gl.* p. XIX. Note 6.

⁴⁾ Vgl. *The P. W. of H. Gl.* vol. II. p. 237.

gehegt haben muss. Ob und wie weit der letztere diese Gefühle erwiderte, lässt sich nicht ermitteln. Ward verweist zwar auf die Aehnlichkeit der Namen, unter denen beide Dichter ihre Geliebte feiern, Lucinda bei Glapthorne und Lucasta bei Lovelace¹⁾, und W. Carew Hazlitt will im Sujet ihrer beiderseitigen Gedichte eine gewisse Ähnlichkeit entdeckt haben.²⁾ Aber beide Beobachtungen sind von geringem Belang. Wie mehrfach in Zeiten, wo das conventionelle Element in der Poesie wucherte, war es auch damals Mode geworden, dass der Dichter seine Geliebte unter einem fingirten Namen, welcher aber sehr wol an ihren eigenen anklingen durfte, verherrlichte. Statt aus einer Reminiscenz an Glapthornes „Lucinda“ erklärt sich auch die Benennung „Lucasta“ leichter und einfacher daher aus einer Anbildung an Lucie, dem wirklichen Namen der Dame, an die Lovelace seine Verse richtete.³⁾ Was die Übereinstimmung betrifft, die Hazlitt angiebt, so beschränkt sich dieselbe auf eine vereinzelt vorkommende Gleichartigkeit, so zu sagen, der Situation bei beiden Dichtern. Dass zwei Poeten aber, welche ihre Angebetete unter allen möglichen Verhältnissen feiern, sie gelegentlich einmal beide in derselben Situation, wenn sie weint oder ihr Haar ordnet, besingen, beweist, da in Form und Gedankengang ihre Verse nichts mit einander gemein haben, in der Tat sehr wenig. Eine erwiesene Ähnlichkeit zwischen Glapthornes und Lovelaces Gedichten würde allerdings ein sicheres Zeugniß dafür sein, dass beide Männer in freundschaftlicher Beziehung zu einander gestanden haben. Denn wie Lovelace, fast der bedeutendste unter den Dichtern, welche den Tron des ersten Karl umgaben, sonst dazu gekommen wäre, bei einem so mittelmässigen Talent wie dem Autor der „Lucinda“, irgend welche Anleihen zu machen, lässt sich nicht absehen. Die Hinneigung des letzteren zu der Hofpartei ist im übrigen blos natürlich. Der immer mehr im Volke Wurzel schlagende Puritanismus, der Todfeind alles Theaterwesens, nötigte die Bühnendichter jener Tage ausnahmslos, bei Hofe und dem diesem nahe stehenden Kreisen ihren Rückhalt und ihr Publicum zu suchen, welches sie früher in allen Schichten der Nation gefunden hatten. Die Puritaner trugen somit nicht wenig dazu bei, dass das eng-

¹⁾ Vgl. Ward, Hist. of Engl. Dram. Lit. vol. II, p. 356, Note 4.

²⁾ Vgl. W. Carew Hazlitt, Handbook of poetic. Lit. sub voce.

³⁾ Vgl. The P. W. of R. Lovelace ed. v. Hazlitt, Lond. 1878 Memoir.

liche Drama seinen volkstümlichen Character verlor und den demoralisirenden höfischen Einflüssen erlag.¹⁾

Die Publication von „Whitehall“ fällt in das Jahr 1643. Sie ist das Letzte, was von Glapthorne bekannt ist. Bei seiner Anhänglichkeit an die Stuarts und seiner Verehrung für Lovelace, hat die Annahme nichts Unwahrscheinliches, dass er bei Ausbruch des Bürgerkrieges gleich seinem Freunde, sein Schwert für das Königtum in die Waagschale warf und seine Loyalität mit dem Tode besiegelte. Wenn auch von recht bescheidener Begabung, gehörte er doch immerhin zum „genus irritabile vatum“ und wird daher mehr als andere nüchterne Menschen zu Taten der Aufopferung und Begeisterung bereit gewesen sein. Mag indes diese Annahme Geltung finden oder nicht, jedenfalls wird Glapthorne die Restauration nicht mehr erlebt haben. Sein gänzliches Schweigen beim Eintritt dieses Ereignisses wäre zu auffallend. Ihn, den royalistischen Sänger, der wie sich in „Whitehall“ zeigt, den Untergang der Monarchie so tief und schmerzlich empfand, würde die Wiederherstellung derselben sicherlich zu der wärmsten Begeisterung und zu der höchsten Anspannung seiner dichterischen Kraft erweckt haben.

Aus den beiden Gedichten Glapthornes „Upon the Death of my Sister Mrs. Priscilla Glapthorne“ und „To Lucinda, he being in prison“ gehen die beiden Tatsachen hervor, dass er früh den Tod einer geliebten Schwester zu beklagen hatte, und dass er einmal in Haft gewesen ist. Weitergehende Mutmassungen können sich hieran nicht knüpfen, und ihre Kenntniss ist daher für die Biographie unseres Autors nur von geringem Werte. In der Vorrede zu seiner Ausgabe der Gedichte von Thomas Beedome, sowie in einem Gedicht,²⁾ das er derselben ausser der besagten lateinischen Elegie noch beifügte, spendet Glapthorne der Poesie seines Freundes das übertriebenste Lob. Da aber keine andere Kunde über denselben existirt, so ist auch in dieser Hinsicht jede weitere Vermutung abgeschnitten. Gleichermassen kann der Umstand, dass eins von Glapthornes Stücken eine Episode aus der deutschen Geschichte behandelt und in Deutschland spielt, zu keiner besonderen Mutmassung in betreff seines Lebens führen. Der Verkehr zwischen Deutschland und England, welcher im 16. und 17. Jahrhundert ein sehr reger war,

¹⁾ Vgl. K. Elze: Sir Will. Davenant. Abh. z. Shakesp. Halle 1872 p. 135.

²⁾ „On the Death and Poems of his most dear Friend, master Thom. Beedome“ in The P. W. of H. Gl. Vol. II. p. 229.

gab der englischen Literatur namentlich in stofflicher Beziehung manche Anregung. Schon 1528 spielte in einer Moralität, welche Heinrich VIII. vor den französischen Gesandten aufführen lies. „The errytyke Lewter“ eine Rolle.¹⁾ Seitdem wurden oft deutsche Zustände und Verhältnisse auf die englische Bühne gebracht;²⁾ und selbst Shakespeares Stücke weisen bekanntlich einige deutsche Elemente auf. Ein Ereigniss aber, wie die Ermordung Wallensteins, das überall die lebhafteste Teilnahme wachrief, musste ausserdem zu dichterischer Behandlung besonders reizen. Wie sehr dies der Fall war, geht daraus hervor, dass auch ein italienischer und ein französischer Poet den gleichen Stoff um dieselbe Zeit bearbeiteten.³⁾ In dem Stücke selbst aber ist von einer bestimmten Localfarbe nicht die Spur zu entdecken. Das einzige, was sich dahin rechnen liesse ist die öftere Erwähnung von „Brunswick Mum“; „Lübeck beer“ und dem „Heidelberger Fass.“⁴⁾ Folgerungen, wie sie sich an den „Merchant of Venice“ oder an „Alphonsus“ knüpfen, dass Shakespeare oder Chapman bei der Genauigkeit, mit welcher sie fremdländische Scenerien, beziehentlich Zustände und Sitten schildern, dieselben vielleicht aus eigener Anschauung kennen lernten,⁵⁾ wird daher aus Glapthornes „Wallenstein“ niemand ziehen können. Noch weniger kann dergleichen bei seiner Komödie „The Hollander“ der Fall sein. In den Lustspielen der damaligen Zeit war es ziemlich häufig, dass ein Holländer als komische Person auftrat. Der Held von Glapthornes Dichtung ist ausserdem, wie er selbst gesteht „gallantly naturalized“ und verrät seine Abstammung nur durch die gelegentliche Anrede von „Yunker“ und „Myfrov“, zu deren Kenntniss der Dichter mit Leichtigkeit jederzeit in der Hauptstadt gelangen konnte.⁶⁾

Die grosse Unklarheit, die über Glapthornes gesammte Lebensverhältnisse herrscht, hat dem Herausgeber der Londoner Ausgabe zu einer Hypothese Anlass gegeben, die wenigstens über die Familie des Dichters einiges Licht verbreiten soll. In einem

¹⁾ Collier, Engl. Dram. Poetry Vol. I. p. 108.

²⁾ Vgl. Elze, Chapman's Alphonsus. Leipz. 1867. — Introduction.

³⁾ Ibid. p. 24.

⁴⁾ Das Heidelberger Fass hat Gl. auch in „The Ladies Priviledge“ und in „Wit in a Constable“ erwähnt.

⁵⁾ Vgl. Elze, „Shakespeares mutmassliche Reisen“ in s. „Abh. z. Shakesp.“ 282 ff. u. s. Ausg. v. Alph. Introd. p. 24—38, ferner G. A. Brown, „Shakespeare's Autobiographical Poems.“ Lond. 1838 p. 104—117.

⁶⁾ Vgl. Elze, „Will. Shakesp. Halle 1876. p. 171.

Anhänge zu seinem „Memoir of Henry Glapthorne“ teilt er einiges von ihm aufgefundene Act. material mit, das sich auf eine Gerichtsverhandlung gegen einen gewissen George Glapthorne aus dem Jahre 1654 bezieht.¹⁾ Derselbe ist wegen Fluchens und Trinkens unter Anklage gestellt worden. Auf die Gleichheit des Namens und nur darauf fussend, nimmt der besagte Kritiker an, der Verklagte sei ein Verwandter oder gar Bruder des Dichters gewesen,²⁾ eine Annahme, deren Richtigkeit sehr zu bezweifeln ist. Gleichlaut des Namens ist noch lange keine Bürgschaft für die Identität oder auch nur Verwandtschaft zweier Personen. Es ist bekannt, dass zu Shakespeares Zeit mehrere John und William Shakespeare in Stratford und Umgegend lebten, ohne dass sie zu ihm oder seinem Vater in der geringsten Beziehung gestanden hätten.³⁾ Die Hypothese ist aber auch in so fern bedeutungslos, als die aufgefundenen Acten über jenen George Glapthorne nichts weiter mitteilen, als dass er viel trank und viel fluchte. So dass ihre Richtigkeit selbst angenommen, über unseren Autor und seine Herkunft gar nichts einmal erhellen würde.⁴⁾ Um unsererseits einen Schluss, wenn auch nur einen ungefähren, auf die Familie und das Herkommen Glapthornes zu ermöglichen, sei erwähnt, dass er in seinen Stücken eine ziemlich genaue Kenntniss des vornehmeren gesellschaftlichen Treibens jener Tage entwickelt, und dass seine Liebeslieder an Lucinda ganz jenes conventionelle Gepräge tragen, welches die Versificationen der dichtenden Cavaliere des Hofes kennzeichnet. Diese beiden Momente mit den vorher erörterten, seine hervorragende Bildung, seine Liaison mit der Hofpartei und besondere Verehrung für Lovelace, zusammengehalten, machen es wahrscheinlich, dass er den sogenannten besseren Ständen angehörte und somit allerdings, wie die Verhältnisse damals lagen, den Lebensgewohnheiten jenes George Glapthornes nicht zu ferne gestanden haben mag.

Dies hiermit Dargelegte ist alles, was über die äussere Lebensumstände unseres Autors bekannt ist oder mit Hülfe kritischer Combination ermittelt werden konnte. Es bleibt daher nur übrig, auf den Verlauf, welchen seine literarische Entwicklung genommen hat, einen Blick zu werfen. Leider ist aber auch, was diese

¹⁾ Mem. of H. Gl. p. XXIII.—XXXIV.

²⁾ Vgl. Mem. of H. Gl. p. XXXIV.—XXXV.

³⁾ Vgl. Halliwell, Illustrations, p. 62—63.

⁴⁾ Ward verwirft die Hypothese ebenfalls, ohne aber einen Grund dafür anzugeben. Vgl. Hist. of Engl. Dram. L. Vol. II. p. 365, Note 3.

anlangt, unser Wissen ein sehr begrenztes. — Dass Glapthorne sowol als Dramatiker wie als Lyriker aufgetreten ist, wurde schon gesagt, und zwar bezeichnet eine lyrische Production den Anfang und das Ende seiner schriftstellerischen Tätigkeit. In das Ende fällt, wie bereits dargelegt wurde, der Panegyricus auf Thomas Beedome und die Elegie „Whitehall.“ In den Anfang aber ist eine Sammlung erotischer Gedichte zu setzen, welche 1639 im Druck erschien. In der Widmung an den „Earl of Portland“ sagt der Verfasser wenigstens, dass es die „Maiden-Studies“ seiner Muse seien.¹⁾ Das Glapthorne von der dramatischen Composition noch einmal zur lyrischen übergang, hatte seinen Grund in den politischen Verhältnissen der Zeit. Mit ihren sich immer drohender gestaltenden Wirren verdarben dieselben selbst dem leichtlebigen Hofe Karls und Henriettas den Geschmack an Schauspielen. Im September 1642 setzten die puritanischen Eiferer im Parlament bekanntlich ein Verbot theatralischer Aufführungen durch, aber schon im vorhergehenden Jahre hatte man sich in Whitehall derselben fast ganz enthalten und nur zu Weihnachten ein Stück zur Darstellung bringen lassen, wobei überdies König und Königin sich fern hielten.²⁾ Wollte Glapthorne also seine Muse nicht gänzlich feiern lassen, so musste er sich in jener Zeit einem anderen Felde der Poesie als dem dramatischen zuwenden. Ausserdem konnte er aber auch am besten in der lyrischen Form der Elegie seiner Trauer über das Unglück der Monarchie einen wirksamen Ausdruck geben.

Was Glapthornes Dramen anlangt, so besitzen wir deren nur fünf. Allibone³⁾ giebt allerdings noch vier andere an, die nicht gedruckt worden seien und daher bis auf ihre Titel verloren gingen. Selbst wenn diese Angabe richtig ist, erscheint jedoch verglichen mit den Bühnenleistungen anderer Schriftsteller der Zeit, namentlich Shirleys, der 37 Dramen verfasste oder auch nur Richard Bromes, der verhältnissmässig spät zu schreiben anfang und es doch auf 15 Stücke brachte, die Anzahl der dramatischen Dichtungen Glapthornes auffallend gering. Dabei deutet aber auch wieder nichts darauf hin, dass dieselben das Product besonders langwieriger Arbeit gewesen seien. Vielmehr müssen die fünf Stücke, welche uns erhalten sind, alle in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum von 1630—40 entstanden sein.

¹⁾ Vgl. The P. W. of H. Gl. Vol. II. p. 165.

²⁾ Vgl. Collier, Engl. Dram. Poetry and Annals of the Stage Vol. III. p. 34.

³⁾ Allibone, Biograph. Dict. of Engl. and Americ. Authors. sub. voce.

Es erscheint daher ziemlich sicher, dass Glapthorne noch sehr jung war, als er aus der literarischen Arena scheiden musste und sonach nicht weniger wie die eben genannten Dichter — um einen Ausdruck Platens zu gebrauchen — „ein Held an der Fruchtbarkeit“ war.

Die Titel seiner vier ungedruckten Stücke sind: 1. *The Parricide or Revenge for Honour*. 2. *The Vestal*. 3. *The noble Trial*. 4. *The Dutchess of Fernandina*. Der Verlust derselben giebt indessen zur Klage keinen Anlass. Ihr aesthetischer Wert kann doch nur sehr gering gewesen sein; dem Literarhistoriker aber genügen die fünf erhaltenen Dramen zur Beurteilung des Verfassers vollständig.

Nur bei zweien dieser erhaltenen Stücke ist die Zeit ihrer Entstehung bekannt, indem die alten Drucke von „*The Hollander*“ und „*Wit in a Constable*“ auf ihrem Titelblatt als Abfassungstermin das Jahr 1634, beziehentlich 1639 angeben. Indes lässt sich bei sorgsamer Kritik auch die Chronologie der übrigen Stücke wenigstens annähernd bestimmen.

Ein Artikel der „*Retrospective Review*“¹⁾ über Glapthorne hält — ohne freilich einen Grund dafür anzugeben — „*Wallenstein*“ für das älteste seiner Stücke; jedoch sehr mit Unrecht, da sich bis zur Evidenz nachweisen lässt, dass „*Argalus und Parthenia*“ früher entstanden ist. Doch auch diese Tragödie ist schwerlich das Erstlingswerk unseres Autors. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben vielmehr die vier verloren gegangenen Stücke den Reigen seiner Bühnendichtungen eröffnet. Über den Inhalt derselben wissen wir freilich nicht das Geringste; aus den aufbewahrten Titeln indessen zu schliessen, müssen sie, im Gegensatz zu der Mehrzahl der erhaltenen Dramen Glapthornes, alle ein — so zu sagen — melodramatisches Sujet behandelt haben. Wann aber hätte der Dichter dergleichen Stoffe bearbeiten sollen, wenn nicht im Beginn seiner dramatischen Laufbahn, als er eben der lyrischen Muse Valet gesagt hatte? Auch der Umstand, dass die Stücke nicht gedruckt worden sind, spricht für unsere Annahme. Es ist bemerkenswert, dass die uns erhaltenen poetischen Productionen Glapthornes sämtlich in den beiden auf einander folgenden Jahren 1639 und 1640 gedruckt worden sind. Es bringt dies fast den Eindruck hervor, als hätte der Dichter den Sturm, der sich bald nachher gegen das Theater und die gesamte Poesie erheben sollte, vorausgeahnt und wäre bemüht

¹⁾ Retr. Rev. 1824 X, p. 122–159.

gewesen, die Erzeugnisse seines Genius davor zu schützen, indem er eine gedruckte Ausgabe derselben veranstaltete. Wenn er dabei vier seiner Dramen ausser Acht liess, so mögen dieselben wol weniger gelungen und ihm selbst nicht für wert erschienen sein, auf die Nachwelt überzugehen. Diese Annahme ist um so mehr gerechtfertigt, als Glapthorne verschiedenen Anzeichen nach zu urtheilen, sehr für seinen Dichterruhm besorgt war. Er gleicht darin unserem Platen, dem er auch noch in anderer Weise wahlverwandt erscheint. — Vorausgesetzt aber, er hätte die Ausgabe seiner Dramen bloß aus finanziellen Rücksichten veranstaltet, so würde er erst recht die betreffenden vier Stücke dem Drucke übergeben haben, es sei denn, dass sie zu wertlos waren, um einen Verleger zu finden. Diese Wertlosigkeit, welche also in jedem Falle als die Ursache erscheint, wegen der „The Parricide“, „The Vestal“ u. s. w. im Zustande des Manuscriptes verblieben, erklärt sich jedoch am einfachsten durch die Annahme, dass die Dichtungen die ersten Versuche unseres Autors auf dramatischem Gebiete waren.

Von den erhaltenen Stücken Glapthornes ist, wie gesagt, „Argalus und Parthenia“ das älteste. Der romantische Stoff, die glänzende Diction und der Mangel an Handlung machen es wenigstens wahrscheinlich, dass der Abfassungstermin ebenfalls nicht lange nach der Zeit seiner lyrischen Production zu suchen ist, und ein anderer Umstand stellt dies ausser alle Frage. 1634 brachte William Davenant sein Stück „The Platonic Lovers“ auf die Bühne, wo er auf Wunsch der Königin den in der Regel etwas unfeinen Liebeshändeln, welche den Stoff sowohl für seine wie für alle dramatischen Productionen der Zeit bildeten, ein gewisses platonisches Element beigefügt hatte.¹⁾ Um ihrer hohen Patronin zu gefallen, ahmten ihm natürlich die höfischen Dichter nach, und Glapthorne machte hiervon keine Ausnahme. Nur in „Argalus und Parthenia“, wo es gerade sehr vortrefflich mit dem übrigen, ritterlich-romantischen Character des Stückes harmonirt haben würde, zeigen seine Helden und Heldinnen nichts von jener platonischen Schwärmerei, die sie in seinen sämtlichen anderen Dramen recht auffallend an den Tag legen. Sonach ist der Schluss nicht ungerechtfertigt, dass „Argalus und Parthenia“ vor 1634, mithin auch vor „Wallenstein“ abgefasst wurde. Denn da die Ermordung des Herzogs erst 1634 statt-

¹⁾ Vgl. Ward, Hist. of Engl. Dram. Lit. vol. II. p. 361.

fand, so konnte die Tragödie nicht vor diesem Jahre entstehen, doch ist es wahrscheinlich, dass sie noch in demselben über die Bretter ging. Das grosse Ereigniss geschah im Februar; im März konnte sich die Kunde davon in Deutschland und auch wol in England verbreitet haben. Was liegt aber näher als die Annahme, dass Glapthorne durch den ersten gewaltigen Eindruck, den die Nachricht auf ihn machte, den Impuls zum dramatischen Schaffen empfing und die Tragödie ähnlich wie Shakespeare seine Stücke, in Eins niederschrieb? 1635 verfasste er, wie bereits bemerkt, „The Hollander“ und 1639 „Wit in a Constable“; wenn nicht 1634, müsste „Wallenstein“ daher in der Zeit zwischen beiden Komödien entstanden sein. Diese Ansicht hat aber wenig für sich. Die besagten beiden Lustspiele sind einander in ihrem Sujet und in der Art der Behandlung desselben viel zu ähnlich geraten, als dass Glapthorne dazwischen eine Tragödie gleich „Wallenstein“ abgefasst haben könnte. Ausserdem wäre auch ein derartiger Wechsel — erst ein komischer Stoff, darauf ein tragischer und dann wieder ein komischer — zu ungewöhnlich. Dagegen hat die Annahme, dass der Dichter von 1635—39 in seiner poetischen Tätigkeit pausirt hat, nichts gegen sich. Sein Leben ist uns zu wenig bekannt. Wer weiss, was für Erlebnisse ihn veranlassten, die Feder für drei Jahre aus der Hand zu legen? Wenn aber für „Wallenstein“ demnach ein möglichst früher Zeitpunkt als Abfassungstermin angenommen werden muss, so ist umgekehrt „The Ladies Priviledge“ möglichst spät anzusetzen. Wie sich nachher zeigen wird, ist es unbedingt das vollendetste von Glapthornes Dramen, und dieser Umstand allein macht es schon wahrscheinlich, dass es zuletzt von allen abgefasst wurde. Wenn Glapthorne ferner seine sämtlichen anderen Stücke schon 1639 drucken liess, mit alleiniger Ausnahme von „Wit in a Constable“, welches er um diese Zeit erst unter der Feder hatte, so ist nicht einzusehn, warum er „The Ladies Priviledge“ nicht ebenfalls schon in diesem Jahre publicirte, es sei denn, dass es damals gleichfalls noch nicht vorhanden war. Aus welchem Grunde in der That hätte er von vier Stücken drei veröffentlichen sollen und das vierte nicht? „The Ladies Priviledge“ ist daher sicherlich nicht vor 1639 entstanden, und da nicht anzunehmen ist, dass Glapthorne das Stück in dem nämlichen Jahre wie „Wit in a Constable“ abfasste, auch nicht vor 1640. Es ist also in demselben Jahre, wo es geschrieben worden, auch gedruckt. — Diese ersten Drucke der Dramen tragen die Titel:

1. *Argalus and Parthenia*.¹⁾ As it hath been acted at the court before their Majesties, and at the Private-House in Drury Lane by their Majesties Servants. The author Henry Glapthorne. London 1639.

2. *The Hollander*. A comedy written in 1634. The author Henry Glapthorne, and now printed as it was then acted at the Cock-pit in Drurylane by their Majesties servants, with good allowance. And at the court before both their majesties. London 1639.

3. *Wit in a Constable*. A comedy written 1639. The author Henry Glapthorne, and now printed as it was lately acted at the Cock-pit in Drurylane by their Majesties servants with good allowance. London 1640.

4. *The Tragedy of Albertus Wallenstein*, late duke of Friedland and General to the Emperor Ferdinand the Second. And acted with good allowance at the Globe on the Bankeside, by his Majesties Servants. London 1640.²⁾

In Elzes Einleitung zu seiner Ausgabe des „Alphonsus“³⁾ findet sich die Notiz, dass von „Wallenstein“ bereits 1639 ein Druck existirte, und dass 1640 derselbe Satz, abgesehen von einigen geringfügigen Änderungen, nur noch einmal abgezogen worden ist. Es liegt diesem Verfahren wahrscheinlich eine buchhändlerische Speculation zu Grunde. Da man nicht wusste, wie das Geschäft gehen würde, wurde zuerst nur eine geringe Anzahl von Exemplaren gedruckt, und erst im folgenden Jahre, da man genügenden Absatz fand, dieselbe durch neue Abzüge von dem für eine solche Eventualität aufbewahrten Satze vermehrt. Somit sind Exemplare mit den Jahreszahlen 1639 und 1640 vorhanden.

5. *The Ladies Priviledge*. As it was acted with good allowance at the Cock-pit in Drurylane and before their Majesties servants. The author Henry Glapthorne. London 1640.

Wie aus dem Berichte, dass die Stücke mehrfach bei Hofe aufgeführt wurden, hervorgeht, müssen sie ihrer Zeit nicht wenig gefallen haben. Es erlebte aber keins derselben eine zweite Auflage, da die Puritaner zu bald nach der ersten Publikation an's Regiment kamen. Zwar wurde nach der Restauration, wie Pepys in seinem Tagebuche erzählt,⁴⁾ sowol „Argalus and

¹⁾ Ich gebe die Reihenfolge der Stücke wie in der Lond. Ausg.

²⁾ Halliwell in „The D. of O. E. P.“ u. The Retr. Rev. geben 1634 als Termin d. Ausg. an. Elze hat den Fehler berichtet in s. Introd. z. Alph. p. 22. Note 4.

³⁾ Intr. p. 23.

⁴⁾ Vgl. The Diary of Sam. Pepys Esq. Braybrooke Ed. Lond. 1878. p. 81.

Parthenia“ wie auch „Wit in a Constable“ 1661 resp. 1662 nicht ohne Beifall aufgeführt. Beide Stücke konnten sich aber natürlich bei ihrer Harmlosigkeit nicht dauernd bei einem Publikum behaupten, welches an die stark gewürzte Kost, die ein Wycherley oder Congreve ihm aufstichte, gewöhnt war, und dem selbst Shakespeares Stücke ohne die Ingredienzien, welche Davenant oder Dryden hinzufügten, nicht zusagten.¹⁾ So geriet Glapthorne fast ganz in Vergessenheit, bis seine Stücke in unserem Jahrhundert wieder an's Licht gezogen wurden. Schon 1824 wurde in „The Old English Drama“ „Wallenstein“²⁾ und 1825 „The Ladies Privilege“ abgedruckt;³⁾ und 1874 erschien zu London eine vollständige Ausgabe der poetischen Werke Glapthornes, welche auch dieser Abhandlung zu Grunde gelegt ist. Der Herausgeber hat sich nicht genannt, Ward aber teilt mit, dass es „one of Mr. Pearson's reprints“ sei.⁴⁾

Während Shakespeare meist allgemein bekannte Tatsachen und Novellen in seinen Dramen verarbeitete,⁵⁾ legten seine Nachfolger ein grosses Gewicht auf neue Erfindungen, oder sie benutzten wenigstens minder populäre Erzählungen.⁶⁾ Auch Glapthorne steht diesen Tendenzen nicht ferne. Nur in zweien seiner Stücke in „Argalus und Parthenia“ und in „Wallenstein“ lehnt er sich an einen bekannten Stoff an. Die romantische Liebesgeschichte von „Argalus und Parthenia“ ist in ihren Hauptzügen Sidneys berühmter „Arcadia“ und zwar einer der schönsten Partien derselben, dem dritten Buche entnommen und war bereits vor Glapthorne von dem Poeten Quarles versificirt worden.⁷⁾ Sie konnte daher seinem Publicum kaum weniger vertraut sein, als der Hergang von Wallensteins Ermordung, welche ohne Frage das sensationellste Ereigniss jener Zeit bildete. Aber gleichsam als hätte der Autor diesen Umstand als einen Mangel seiner Dichtungen empfunden, hat er das überlieferte Sujet in beiden

¹⁾ Vgl. Elze, „Sir W. Davenant“, in s. Abh. z. Sh. p. 134 ff.

²⁾ Diesem Abdruck liegt ein Exemplar v. 1639 z. Grunde.

³⁾ Auch Lamb in s. Specimens hat wenigstens d. Anf. d. ersten Sc. v. „Wit in a Const.“ abgedr.

⁴⁾ Hist. of Engl. Dram. Lit. Vol. II. p. 353. Note 2.

⁵⁾ Vgl. Elze, W. Shakesp. p. 348.

⁶⁾ S. Baudissin. „Ben Jonson u. s. Schule.“ Leipz. 1836 Vol. I. Vorwort p. 7.

⁷⁾ Vgl. Ward, Hist. of Engl. Dram. Lit. Vol. II. p. 354. — Ich habe diese Bearbeitg. v. Qu. nirgends erhalten und daher auch nicht bestimmen können, in wie weit Gl. dalb. benutzt h., doch zeigt d. Episode, welche er der aus der „Arc.“ entnommenen Fabel beifügt, in nuce genau dieselb. Hdlg., welche alle seine übrigen Stücke ebenfalls aufweisen. — Vgl. d. ff.

Fällen durch Zutaten seiner eigenen Phantasie vielfach erweitert. Je nach dem Character des vorgefundenen Stoffes, schaltete er in dem einen Falle ein bucolisch-komisches, in dem anderen ein erotisch-pathetisches Element ein. Der Schöpfer Strephon nebst der ihn umgebenden Gruppe und ihr belustigendes Treiben in „Argalus und Parthenia“ finden in der „Arcadia“ ebensowenig ihr Vorbild, als die Söhne des Herzogs und ihr auf der Höhe ernster Gefühle sich bewegendes Liebesleben in „Wallenstein“ mit der geschichtlichen Tradition etwas zu tun haben. Danach müsste es scheinen, als ob Glapthorne ein besonders productiver Geist zu Gebote gestanden hätte, und dies um so mehr, als seine Stücke den verschiedensten Gebieten der dramatischen Poesie angehören und in den verschiedensten Ländern und Zeiten spielen. „Argalus und Parthenia“ ist eine Pastoraltragödie mit unbestimmter, pittoresker Scenerie. „Wallenstein“ ist ein historisches Trauerspiel mit dem dreissigjährigen Krieg als Hintergrund. „The Hollander“ und „Wit in a Constable“ sind Lustspiele, welche das Treiben bürgerlicher Kreise in England während der eigenen Lebensperiode des Dichters zur Darstellung bringen. „The Ladies Priviledge“ kann am besten als Tragikomödie bezeichnet werden und schildert Ereignisse aus dem Leben venetianischer Nobili, zur Zeit, da die Lagunenstadt noch die Beherrscherin der Meere war. Trotz dieser anscheinenden Mannigfaltigkeit im Character und Inhalt der Stücke aber, hat es kaum je einen Dichter von auch nur einiger Bedeutung gegeben, der so arm an Erfindung gewesen wäre, wie gerade Glapthorne. Sowol in den freiersonnenen Partien von „Argalus und Parthenia“ und „Wallenstein“ wie in den drei anderen Stücken kehrt stets dieselbe Fabel wieder und zwar nicht blos in allgemeiner Anlage und Entwicklung, sondern in sämtlichen Einzelheiten. Der Gang der Handlung, die Charactere, ihr Spiel und Gegenspiel, die Einleitung und der Verlauf der Katastrophe bleiben überall einander gleich; nur die Scenerie und das Costüm wechseln in den einzelnen Stücken, so dass dieselben wie Bilder erscheinen, welche alle denselben Vorgang blos mit veränderter Staffage und unter veränderter Beleuchtung darstellen.

In allen Dramen dreht sich die Action um die Vereinigung zweier Liebespaare, welche stets in die gleiche Beziehung zu einander gesetzt sind, in so fern die beiden Helden einerseits und die beiden Heldinnen andererseits mit einander verschwistert, verwandt oder doch befreundet sind. Die eine Liebesgeschichte ist sodann zur Nebenhandlung herabgedrückt und erfährt bald

einen Abschluss, indem der weibliche Teil die Initiative zur Annäherung ergreift und eine Erklärung herbeiführt. Das Zusammenfinden des zweiten Paares erscheint sonach als Gegenstand der Haupthandlung und wird gleichmässig in allen Stücken durch dieselben Momente gehemmt und gefördert: Die Frau zweifelt zuerst an der Aufrichtigkeit des werbenden Mannes, und als sie sich endlich bereit finden lässt, ihm anzugehören, mischt sich eine fremde Autorität ein und will sie oder den Geliebten zwingen, sich anderweitig zu binden. Durch eine Verkleidung und Verwechselung der Personen, welche ein Page, ein Bedienter oder eine ähnliche untergeordnete Figur in's Werk setzt, wird dies Hinderniss aber gehoben und eine glückliche Lösung herbeigeführt.

In den betreffenden Partien von „Argalus und Parthenia“ und „Wallenstein“ erscheint diese Fabel allerdings etwas abgeändert, doch war diese Abänderung durch die Entwicklung der Haupthandlung geboten und sonach gewissermassen von selbst gegeben. Bei der grossen Ausdehnung, welche die scenische Verarbeitung der Episode aus der „Arcadia“ erreichte, war der Tendenz des Dichters, den gegebenen Stoff durch eigene Erfindung zu erweitern, eine Schranke gesetzt. Das in Rede stehende Stück enthält gleichsam nur die Skizze zu dem Gemälde, welches in den anderen Dramen ausgeführt ist. Der Vereinigung des Liebespaares steht darin kein äusseres Hinderniss, sondern nur das Misstrauen der Frau gegen die Treue des Mannes entgegen. Es fehlt demnach auch das Moment der Verkleidung und Verwechselung und die daraus resultirende Verwicklung gänzlich. In „Wallenstein“ ist die besagte Fabel weit genug ausgesponnen, der Schluss aber, dem tragischen Character der Dichtung gemäss, modificirt. Die Liebenden besiegen den Widerstand der Verhältnisse nicht, sondern fallen dem übereilten Zorne des Herzogs zum Opfer. In allem übrigen stimmt das Drama wieder mit den anderen überein. Sogar die stereotype Persönlichkeit, welche in diesen immer wie ein „deus ex machina“ erscheint und die verschlungenen Fäden entwirrt, ist hier in dem grotesk gezeichneten Oberst Newman vertreten. Nur greift derselbe nicht tätig in das Geschick der Söhne des Generals ein, sondern begnügt sich mit der Rolle eines blossen Beraters.

Abgesehen von dieser Liebesepisode hat sich Glapthorne sowohl in „Argalus und Parthenia“¹⁾ wie im „Wallenstein“ sehr

¹⁾ In „Arg. u. Parthenia“ hat er allerdings vieles umgestellt und zusammengezogen, vielleicht ist Qu. hierfür sein Vorbild gewesen.

an seine Quellen gehalten, und der Vorwurf, welchen Marston seiner Zeit Jonson machte, dass er gleich einem Historiker die Dinge referire, aber nicht wie ein Dichter darzulegen und anschaulich zu machen wisse, trifft auch ihn. Von der historischen Überlieferung weicht er allerdings in so fern ab, als er die protestantischen Fürsten mit dem Herzoge in Dresden zusammen-treffen lässt. Es ist aber möglich, dass dieser Umstand auf Rechnung des Berichtes, der ihm über das Ereigniss vorlag, zu setzen ist. Ein Grund für die Einfügung desselben in das Stück lässt sich wenigstens nicht auffinden. — Die genaue Anlehnung des Dichters an seine Quellen hängt eng mit seinem mangelnden Productionsvermögen zusammen. Zu einer künstlerischen Umgestaltung des geschichtlichen Materials, einer dramatischen Motivirung und Vertiefung des epischen Stoffes in Schillers Sinne etwa ist er in beiden Dramen gleich unfähig gewesen. Wie das eine daher nur als dialogisirter Roman, so erscheint das andere nur als dialogisirte Historie. Seine Phantasie kann nirgends über jene eine klägliche Erfindung hinaus. Zwar sind sowol in „The Hollander“ wie in „Wit in a Constable“ noch episodische Nebenhandlungen eingeflochten. Dieselben verraten aber deutlich ihre Verwandtschaft mit der Haupthandlung und sind ausserdem in beiden Stücken einander völlig gleich. Sconce, der Holländer in dem einen, und der Universitätsgelehrte Holdfast in dem anderen, erstreben beide die Verbindung mit einer der Heldinnen aus der Haupthandlung. Die Heirat wird in beiden Fällen hintertrieben und zwar genau in derselben Weise. Eine andere Frau wird als die betreffende Dame verkleidet und dem betrogenen Bewerber angetraut. Andere episodische Einfügungen in „The Hollander“, die Bedrängniss, in welche der Ritter Yellow durch seine unmotivirte Eifersucht gegen seine Frau gerät, die burleske Maskerade der Einkleidung von Sconce in den Orden der „Knights of the Twibill“ finden zwar kein Pendant in der zweiten Komödie, stellen dafür aber auch weniger wirkliche Handlungen als blosse Situationen dar.

Indessen darf bei der Beurteilung dieser Verhältnisse nicht übersehen werden, dass Glapthorne in seinen beiden Komödien, welche das Tun und Treiben der damaligen Londoner Gesellschaft wiederspiegeln, zum Teil augenscheinlich ein blosses Character- und Sittenbild geben wollte. Es kam ihm, allerdings nur was die besagte episodische Nebenhandlung anlangt, weniger darauf an, seine Fabel kunstvoll zu gestalten, als dieselbe vielmehr zu einem Vehikel für die Darstellung möglichst vieler und

verschiedenartiger Charactere zu machen. Ob ein Aesthetiker in diesem Umstande eine Entschuldigung für die Dürftigkeit seiner Erfindung erblicken würde, mag dahingestellt bleiben. Vom literarhistorischen Standpunkt, auf welchen es uns allein ankommt, ist derselbe von nicht geringem Interesse, da er zeigt, dass Glapthorne mehr Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen Literatur besitzt, als seine dichterischen Leistungen erwarten lassen, und man ihm bisher zugestanden hat. — Um dies zu verstehen, ist es nötig, einen Blick auf die allgemeine Richtung, welche das englische Drama, insbesondere das Lustspiel in seiner Zeit eingeschlagen hatte, zu werfen. Wenn Marlowe und Greene ihrer Zeit jeder seine besondere Manier der Darstellung hatte, so verschmolz Shakespeare in seiner künstlerischen Art beide zu einer höheren Einheit.¹⁾ Indes empfing die jüngere Dichtergeneration nicht durch seinen Genius sondern durch den Ben Jonsons die Directive und verliess daher die Bahnen, welche er eingeschlagen hatte. Nach dem Beispiele von „Every man in his humour“ und „Volpone“ gaben die Poeten, die nach Jonson kamen, die romantischen²⁾ Vorwürfe auf und verfolgten dafür rein realistische oder doch romantisch-realistische; d. h. sie verwebten Züge aus der gemeinen sie umgebenden Wirklichkeit in ihre Stücke oder bauten diese überhaupt aus den Alltagsgeschichten des gewöhnlichen Lebens auf. Doch verfolgten sie dabei vor allem die Tendenz der Characterschilderung, welche, was die sittlichen oder poetischen Ideen in Shakespeares Dramen taten, den Kern ihrer Dichtungen bilden mussten.³⁾ Später aber verlor das Drama, in demselben Grade, wie es in Abhängigkeit von dem Hofe geriet, und dieser selbst tuppig und lebenslustig wurde, das Streben, besonders nur ein Sitten- und Charactergemälde zu sein, und brachte in der Regel nur mehr oder minder feine Liebesepisoden zur Darstellung. Denn ein Liebeshandel, auch der ge-

¹⁾ S. Ulrici, Sh's. dram. Kunst 3. Aufl. I. p. 197 ff.

²⁾ Ich gebrauche diesen Ausdruck in dem Sinne Ulricis und bezeichne das Gegenteil v. d., was er besagt, mit realistisch.

³⁾ Der bedeutende Einfluss, den B. Jons. auf s. Zeitgenossen ausübte, erklärt sich zum grössten Theile aus der anti-romantischen Strömung, welche diese ergriffen hatte. Doch trug auch der Umstand, dass er „poeta laureatus“ und ein Günstling des Königs war, sowie die Regelmässigkeit seiner Stücke in formaler Hinsicht nicht wenig dazu bei, ihn einer Dichtergeneration zu empfehlen, welche um den Beifall des Hofes geradezu buhlte, und bei welcher wegen Mangel an Geist alles die Dressur tun musste. Dieses Moment erscheint sowol Ulrici wie auch andere Literaturhistoriker z. B. Scherr übersehen zu haben.

wöhnlichen, sinnlichen Art, sobald er nur ein etwas chevalereskes Gewand borgte, war auf der Bühne wie im Leben gewiss, den Beifall des Hofes zu finden. Diesen Umstand hat auch Shirley wol zu würdigen gewusst, und seine Popularität gründete sich zum grössten Teil hierauf. Er ist in der Tat der klassische Vertreter dieser neuen Richtung — des erotischen Dramas, wie es sich wol am Besten bezeichnen liesse. Um ihn gruppiren sich alle die kleinen Dramatiker jener Zeit, welche, wenn sie sich auch keineswegs ausschliesslich nach ihm bildeten, seinen Styl nachahmten und seine Eigenthümlichkeiten annahmen, so doch im Allgemeinen der von ihm eingeschlagenen Richtung in der dramatischen Poesie folgten. Obgleich er selbst Ben Jonson als seinen „acknowledged master“ anerkannte, trat er doch in einen ausgesprochenen Gegensatz zu ihm,¹⁾ indem er sich an Beaumont und Fletcher anlehnd, dem romantischen Element den weitesten Spielraum in seinen Stücken gestattete. Wie weit er hierin seiner dichterischen Intuition oder nur der Rücksicht auf die Neigungen des Königspaares folgte, lässt sich nicht beurteilen. Sicher ist nur, dass ohne jene Neigung der Souveräne niemals diese Nachblüte des romantischen Dramas in so ausgedehnter Weise erfolgt wäre; und Shirley in keiner Hinsicht eine so grosse Bedeutung erlangt hätte. Ehedem als Shakespeare die Stücke Lilys durch seine eigenen verdrängte und das Volksdrama gewissermassen courfähig machte, war es der Dichter, der bestimmend auf den künstlerischen Geschmack des Hofes einwirkte, jetzt war es umgekehrt der Hof, welcher die Anschauungen der Dichter beeinflusste. Sonach war schon damals das englische Theater kein eigentliches Volkstheater mehr, sondern es stand etwa in demselben Verhältnisse zu Whitehall wie die französische Bühne ihrerseits zu Versailles, also bereits in dem Anfangsstadium jenes Zustandes sklavischer Abhängigkeit vom Hofe, in die es nach der Restauration geraten sollte. In der Tat zeigt es schon in nuce alle charakteristischen Eigenschaften des mit der Restauration seinen Einzug haltenden französischen Hoftheaters. Liebe und Ehre bilden ausschliesslich die Angelpunkte der Handlung, und die Helden und Heldinnen sind in allem die idealisirten Abbilder der Cavaliere und Damen des Hofes. Hieraus erhellt klar der grosse Unterschied, der zwischen Shakespeare und

¹⁾ Vgl. Alex. Dyce: *The Dram. and Poet. W. of J. Shirley.* Lond. 1836. *Memoir p. XLII.*

Shirley besteht.¹⁾ Der letztere kopirt trotz seiner romantischen Tendenzen doch vielfach nur die Wirklichkeit; auch bei ihm fehlt die Ausführung einer bestimmten sittlichen oder poetischen Idee, und gleich Jonson gewährt er seinem Publikum dafür das Vergnügen, sein eigenes Tun und Treiben auf der Bühne wie in einem Spiegel zu erblicken. Er ist ein romantischer Dramatiker, aber einer, der durch die realistische Schule gegangen ist. Demnach hat der Umstand, dass er Ben Jonson als seinen „acknowledged master“ bezeichnet, immerhin eine tiefere Bedeutung und ist nicht blos, wie Dyce und Ward annahmen, aus der Connivenz des jüngeren gegen den älteren Dichter zu erklären. Auch das Zurückgehen Shirleys auf Beaumont und Fletcher ist in seiner dichterischen Individualität begründet, da ebenso wie bei Massinger, Ford und Field bei diesen beiden Dichtern eine gewisse Vermischung der romantischen und realistischen Kunstidee stattfand. Wie besonders sie von Shakespeare ab und zu Jonson führten, indem sie durch ihr grosses Talent den neuen Ansichten, welches jener verkündet hatte, gleichsam erst das Bürgerrecht in der Poesie erwarben, so leitete jetzt umgekehrt — trotz aller Gegensätze zwischen ihnen — Shirley von Jonson ab und zu Shakespeare hin, allerdings zu dem Shakespeare Davenants und Drydens. Er kann in der Tat als derjenige angesehen werden, welcher Davenant den Weg bereitete, wenigstens soweit es sich um dessen Bearbeitung, oder wie Elze mit Recht sagt, „Verballhornung“ Shakespeares handelt.²⁾ Es erhellt hieraus klar, dass die grosse Revolution nicht durchweg den Faden der bis dahin stetig fortschreitenden Entwicklung des englischen Dramas durchschnitt, und dass der französische Einfluss, um einen Vergleich aus der Chemie zu gebrauchen, nur einem Reagens ähnlich ist, welches einen Niederschlag schneller fällt, als er von selbst sich ausgeschieden hätte.³⁾ — Dafür erscheint aber nunmehr die Differenz zwischen Shirley und Ben Jonson als eine sehr bedeutende, so dass der Übergang von einem zum anderen fast einem Sprunge gleichkommt und deutlicher als alles andere zeigt, dass diese Entwicklung nicht von innen heraus geschehen ist, sondern durch äussere Einflüsse bedingt wurde. Indessen hat doch in gewisser Weise zwischen

¹⁾ D. Stellung Sh.'s in d. Lit. ist weniger bekannt, daher diese Ausführlichkeit.

²⁾ Sir W. Davenant, Abhdl. z. Shakesp. p. 135.

³⁾ Vgl. Symonds: The Dr. Ws. of R. Brome. Academy 1874. p. 304 ff.

den contrastirenden Richtungen, welche jene beiden Dichter vertreten, eine Vermittelung stattgefunden und zwar — durch Glapthorne, indem derselbe auf der einen Seite Shirley, auf der anderen Ben Jonson direct in der Absicht nachahmt, eine Verschmelzung zwischen dem realistischen und dem erotischen Drama herbeizuführen. Diese Behauptung mag gegenüber dem Umstande, dass weder Ward noch der englische Herausgeber des Dichters hiervon etwas erwähnen, gewagt erscheinen. Aber Ward hat Glapthorne wegen seines poetischen Unwerthes zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet, um seine literarhistorische Bedeutung, so wie sie es verdient, würdigen zu können; und Mr. Pearson ahnt wol etwas von dem richtigen Sachverhalt, wenn er findet, dass der Dichter „in manner and style“ an Brome und Shirley erinnere. Bromes Verhältniss zu Ben Jonson ist bekannt; er ist eine etwas abgeblasste Kopie desselben. Daher erklärt sich die Ähnlichkeit zwischen ihm und Glapthorne. Denn dass der letztere dem Schtüler nachahmen wird, wenn ihm die Werke des Meisters offen stehen, ist schwerlich anzunehmen. Glapthorne erwähnt auch Brome niemals, während er Ben Jonson in „Whitehall“ als den ersten der Dichter preist. Die Ähnlichkeit mit Shirley, welche Pearson, wie gesagt, richtig hervorhebt, wird indessen von Ward wieder in Abrede gestellt, indem er nur die gleiche Vorliebe für eine bilderreiche und glänzende Diction bei beiden Dichtern wahrgenommen haben will. Jedoch ist sein Verfahren nicht ganz correct. Er will nur nicht dem von ihm so hoch verehrten Shirley mit einem so obsuren Poeten, wie Glapthorne ist, in eine Linie gestellt wissen. Seiner ganzen dichterischen Individualität nach steht Glapthorne — wie sich im folgenden immer mehr zeigen wird — allerdings Ben Jonson bei weitem näher als Shirley. Es ist wahrscheinlich, dass er ohne Beeinflussung von aussen mehr in die Fuss-tapfen Bromes getreten wäre. Als treuer Royalist lag ihm aber nichts näher, als dem gefeierten Hofdichter der Stuarts nach-zuahmen; ausserdem war er auch nur so gewiss, Beifall zu finden. Denn das Lob, welches dem Dichter des „Volpone“ damals all-seitig gesendet wurde, war fast nur traditionell; und seine Stücke hätten schwerlich den Beifall des Publikums gefunden, das an Shirleys pikante Intriguenspiele gewöhnt war. So ist in der Tat das Studium Glapthornes für den Literarhistoriker loh-nend genug; er gewinnt dadurch einen Blick in die allgemeinen Theaterverhältnisse der Zeit, welcher an Klarheit nichts zu wün-schen übrig lässt. Was aber nun den Beweis für unsere Be-

hauptung, dass Glapthorne eine vermittelnde Stellung zwischen Ben Jonson und Shirley einnimmt, anlangt, so genügt fasst allein schon die Tatsache, denselben zu erbringen, dass der Dichter in einem Stücke, wie bereits erwähnt, Liebesepisoden ganz in der naiven Manier Shirleys und seiner Schule und zugleich Charactere in möglichst originellen Verwickelungen genau à la Ben Jonson darstellt. Alle Zweifel aber beseitigt der Umstand, dass Glapthorne in stofflicher Hinsicht bei beiden Parteien gewissermassen Anleihen gemacht hat. Obschon allgemein in den Productionen der realistischen Schule eine gewisse Eintönigkeit in stofflicher Hinsicht herrscht, so haben doch die begabteren unter diesen Dramatikern, Massinger, Chapman, Dekker, eigenartige Motive zu finden gewusst, und andere suchten wenigstens die landläufigsten Sujets oder — da sie ja hauptsächlich diese darstellten — Charactere zu vermeiden. Glapthorne dagegen benutzt stets nur die naheliegendsten und daher abgebrauchtesten derselben: Eifersüchtige Ehemänner waren vor ihm unendlich oft in Komödie und Tragikomödie mit allen möglichen Variationen des Themas behandelt worden. Es wäre unmöglich, alle die betreffenden Fälle zusammenzustellen. Von gleich geringer Originalität wie sein eifersüchtiger Yellow sind auch sein Sconce, der Ritter von der Zwiebel, der gelehrte Pedant Holdfast und der Landedelmann Shallowit. Sowol die Holländer mit ihrer auffälligen Tracht und ihrer Neigung zum Trunk, wie die neugebackenen „knights“, deren besonders Jakob eine grosse Anzahl ernannte, waren ein häufiger Gegenstand der Satire für die Lustspiieldichter der Zeit.¹⁾ Bei der ausgesprochenen fernerer Tendenz jener Epoche, die Gelehrten und die Wissenschaft nur gering, eine gewandte weltmännische Bildung dagegen über alles zu schätzen,²⁾ waren auch die Universitätsgelehrten neben den Landedelleuten stehende Zielscheiben des Spottes in der Komödie. Bei Middleton und Massinger namentlich spielen sie überall die Rolle des Tropfes, der auf möglichst grobe Art dupirt wird. Auch in Bromes Stücken ist der „country-gull“ eine häufig wiederkehrende Persönlichkeit. Was aber von diesen Nebenpersonen bei Glapthorne gilt, lässt sich in vollem Umfange auch von seinen Hauptpersonen sagen. Jenes Liebespaar, das als Albert und Isabella in „Wallenstein“, als Doria und Chrisea in „The Ladies Priviledge“,

¹⁾ Vgl. Ward, Hist. of Engl. Dram. Lit. Vol. II, p. 400.

²⁾ Ibid. p. 397 u. p. 399.

als Freewit und Lady Know-Worth, Thorowgood und Clare in „The Hollander“ beziehentlich „Wit in a Constable“ den Mittelpunkt der Handlung bildet, ist rein typisch und wie die Figuren von Yellow, Sconce und Holdfast in den Stücken der realistischen Dramatiker, in den Dichtungen Shirleys und seiner Nachfolger zu Hause. Der Mann voll Zärtlichkeit und Feuer, zierlich und überschwänglich in seiner Rede, die Frau prüde, stolz auf ihre Tugend und doch voll Begierden, halb Vestalin und halb Hetäre, sind blosse Portraits aus der realen Welt des Hofes und der Aristokratie des England von 1630—1640. Dieselben vertreten in allem nur das Prinzip jener gewöhnlichen Sinnlichkeit, das die ganze vornehme Gesellschaft Londons regierte und blos durch ein gewisses Element platonischer Schwärmerei, das sich damit verband, eine Art Adel empfing. Es erhellt dies aufs Klarste daraus, dass diese Gestalten auch die Ideale der derzeitigen lyrischen Poesie bildeten, welche sich bekanntlich ganz in den Frohndienst der Gesellschaft begeben hatte und ohne eigenen Gehalt nur deren vorübergehende Stimmungen wieder-spiegelte. Wie die Helden und Heldinnen Glapthornes, so reden auch die Suckling und Lovelace, die Carew und Denham zu ihrer wirklichen oder eingebildeten Geliebten und lassen diese wieder reden; und Glapthorne verhält sich in seinen Liedern an Lucinda gerade so. Seine Klagen über die Sprödigkeit der Dame, seine Lobpreisung ihrer Schönheit und die Situationen, in die er sich ihr gegenüber versetzt, passten sehr gut auch für seine dramatischen Personen. Mag aus diesem Umstände aber auch seine literarhistorische Bedeutung klar erhellen, so tritt hierdurch sein Mangel an poetischer Gestaltungskraft nur um so greller zu Tage. Seine Darstellungen sind keine freien Schöpfungen seiner Phantasie, sondern Copien oder Nachbildungen der Wirklichkeit, Nachbildungen aber — und es ist dies das gravirende Moment für ihn — welche vor ihm bereits dagewesen sind und jeder Originalität entbehren. Unter diesen Umständen darf es nicht befremden, dass er auch nicht einmal den Versuch gemacht hat, die verschiedenartigen Stoffe, welche er in einem und demselben Stücke behandelt, zu einem organischen Ganzen zu verschmelzen. Das romantisch-erotische Sujet stellt er in der Haupthandlung, das realistische in der Nebenhandlung dar. Aber bei dieser Feststellung seines dichterischen Unwertes soll nicht übersehen werden, dass Glapthorne in stofflicher Beziehung Shirley bei weitem näher steht als Ben Jonson. Nur in der Nebenhandlung von zweien seiner Stücke

hat er ein realistisches Sujet verarbeitet. Es liegt hierin klar erkennbar ein Zugeständniss an die herrschende Mode, welches bereits zeigt, was im Verlaufe unserer Untersuchung immer mehr zu Tage treten wird, dass dem Dichter ein scharf reflectirender Verstand eigen gewesen ist, der bei ihm an die Stelle poetischer Intuition trat. Auf diese Weise allein war es ihm bei seiner mangelnden dichterischen Begabung auch nur möglich, eine solche vermittelnde Stellung zwischen zwei divergirenden Kunstrichtungen einzunehmen; denn da er dieselben nicht wirklich verschmelzen konnte, musste er sich begnügen, die verschiedenen charakteristischen Momente aus beiden geschickt zu combiniren. Wenn Glapthorne aber, was die Gegenstände seiner Darstellung anlangt, Shirley unvergleichlich näher steht als Jonson, so verhält es sich mit der Art seiner Darstellung gerade umgekehrt. In der Tat sinkt er in der Technik seiner Dramen vielfach zu einer offenbaren Nachahmung des „humorous poet“ herab.

Das am meisten charakteristische Moment für die Technik von Jonsons Dramen ist die genaue Beobachtung der sogenannten Aristotelischen Gesetze, der Einheit von Ort und Zeit in der Handlung. Es ist bekannt, wie viel sich der gelehrte Dichter auf diese Beobachtung zu gute tat, an welche in der Regel kein Anhänger der romantischen Schule auch nur dachte.¹⁾ Die bedeutendsten unter den nachfolgenden Dramatikern Beaumont und Fletcher und Massinger liessen dieselbe auch wieder fallen. Glapthorne dagegen nimmt es mit der Befolgung der Regeln sehr ernst. Doch hat er sich in Betreff ihrer kein eigenes System gebildet, sondern er folgt nur Fusstapfe für Fusstapfe seinem gefeierten Vorgänger. Zwar hat er seine ästhetischen Grundsätze nirgends selbst ausgesprochen, wie Ben Jonson es seinerseits in der Vorrede zu „Volpone“ tat, auch fehlt jede Bühnenanweisung bei ihm, doch erhellt das Gesagte klar aus seinen Dramen selbst. Wie in „Argalus und Parthenia“ alles skizzenhaft und undeutlich ist, so erscheint auch der Schauplatz der Handlung völlig vager und unbestimmter Natur. Indes sind die einzelnen Vorgänge, welche die Action bilden, derart, dass sie sich sehr wol sämmtlich an ein und demselben Orte ereignen können. — Ein Park vor dem Schlosse des Kalanders, der allmählich in Wald übergeht, genügt als Schauplatz für alle Scenen. Selbst die Entführung Parthenias durch Demagoras und der Fehdezug dieses „Miles gloriosus“ gegen Kalanders erforderte

¹⁾ „The Tempest“ bildet allerdings eine Ausnahme hiervon.

keinen Scenenwechsel. Dagegen würden die verschiedenen Begebenheiten, welche alle in dem Stücke zur Darstellung kommen — die Werbung des Demagoras, seine brutale Rache, als er abgewiesen wird; seine Bestrafung durch Argalus, der Zweikampf des letzteren mit Philarchus und dessen Streit mit der verkleideten Parthenia — schwerlich in Wirklichkeit an einem Tage geschehen können, doch bleibt immerhin die abstracte Möglichkeit dazu. Auch ist zu erwägen, dass der Dichter diesen Stoff entlehnt hat und bei seiner geringen Fähigkeit, zu erfinden, nicht so ummodeln konnte, dass die Einheit der Zeit gewahrt blieb. Auch in „Wallenstein“ ist der dargestellte Gegenstand kein selbsterdachter und daher weder die Einheit der Zeit, noch auch die des Ortes sehr beobachtet. Zwischen der Empörung des Helden und seinem Tode müssen notwendig einige Wochen verfliessen. Der Schauplatz der Handlung ist zwar grösstenteils Eger, doch zuweilen auch das kaiserliche Hoflager, und gemäss dem Auftrage Wallensteins an Illawe, am Ende des dritten Actes ist der Schauplatz für die Zusammenkunft des Generals mit den feindlichen Heerführern Dresden. Aus der ausdrücklichen Bemerkung des Dichters auf dem Titel „The scene Egers,“ wobei er diesen gelegentlichen Wechsel der Scene gewissermassen ignorirt, scheint aber zu erhellen, dass derselbe ursprünglich nicht in seiner Absicht gelegen hat und nur durch den schwierigen Stoff ihm abgenötigt wurde. In seinen anderen Stücken ist es ihm auch gelungen, die beiden Einheiten genau festzuhalten. In „The Hollander“ ist die Einheit des Ortes sogar noch peinlicher gewahrt als in Jonsons „Alchymist,“ wo dieser die Aristotelischen Gesetze seinerseits am strengsten durchgeführt hat. Die Handlung wickelt sich ganz und gar in einem Hause nur in den verschiedenen Zimmern desselben ab, während im letzten Acte von Jonsons Stück eine Scene auf der Strasse vor dem Hause spielt. Auch die Einheit der Zeit tritt in dieser Komödie noch schärfer hervor als in „The Alchymist“, in so fern die Masse der vorgeführten Ereignisse nicht so gross ist wie dort. Hier ist es wahrscheinlich, dass dieselben alle an einem Tage geschehen, dort ist es nur möglich. In „Wit in a Constable“ und in „The Ladies Priviledge“ ist die Einheit des Ortes wenigstens in so weit beobachtet, als die dargestellten Vorgänge zwar an verschiedenen Plätzen spielen, aber nicht London, beziehentlich Venedig verlassen, was genau der Sachlage in Ben Jonsons „Every man in his humour“ und „Volpone“ entspricht. In „Wit in a Constable“ ist die vorgeschriebene Zeit

genau innegehalten; das Stück beginnt am Morgen und endigt am Abend. In „The Ladies Priviledge“ war ein so kurzer Termin nicht ausreichend, doch sind die dargestellten Ereignisse mit schlecht verhehlter Absichtlichkeit auch auf einen kurzen Zeitraum zusammengedrängt, was zum Teil nur auf Kosten der Wahrscheinlichkeit möglich war. Es erscheint jedenfalls seltsam genug, dass dem um den Staat so hoch verdienten Doria, die Gnadenfrist, die ihm Rettung bringen soll, bloß auf wenige Stunden bemessen wird; und dies um so mehr, als der Doge, der darüber zu bestimmen hat, von innigem Mitleid für den General erfüllt ist.

So wenig nun aber, trotz des Verrufes, in welche eine absurde Auslegung die Aristotelischen Gesetze gebracht hat, jemand leugnen wird, dass auf einer richtig verstandenen Einheit von Ort und Zeit die Einheit der Handlung beruht, so verbürgt doch eine stricte Beobachtung der ersteren noch nicht die letztere. Dies lehrt das Beispiel Glapthornes, so gut wie das Ben Jonsons es lehrt. Beide Dichter erreichen eine wirkliche Einheit der Action in ihren Stücken nie, wie sehr sie auch die Begebenheiten darin auf einen kleinen Ort und eine kurze Zeit beschränkt haben.

Bei den beiden Tragödien Glapthornes ist dies besonders dadurch verschuldet, dass er seine selbst erfundene Fabel in keiner Weise mit dem der Geschichte oder der „Arcadia“ entnommenen Stoffe zu verschmelzen verstanden hat. Wie Erztheile in einem Kiesel sind in „Argalus und Parthenia“ die Liebesscenen zwischen Sapho und Clitophon in die Haupthandlung eingesprengt. Mehr noch wie die sogenannte Rüpelkomödie im Sommernachts-traum ist sie ein Stück im Stücke, das ohne weiteres davon losgetrennt und für sich dargestellt werden könnte. Während bei Shakespeare Maske und Antimaske¹⁾ wenigstens äusserlich dadurch geschickt mit einander verbunden sind, dass die Aufführung der Handwerker zur Feier der Fürstenhochzeit stattfindet, und dass Theseus und Hippolyta als Zuschauer dabei figuriren, wissen bei Glapthorne augenscheinlich beide Parteien nichts von einander und treten niemals zusammen auf. Nicht ganz so arg ist der Fehler in „Wallenstein“, wo einigermassen das, was der Autor des „Volpone“ „the laws of person“²⁾ nennt, beobachtet ist, d. h. der Held der Haupthandlung spielt auch in der Neben-

¹⁾ Ueber die Berechtigung dieses Ausdrucks vgl. Elze, „Abfassungszeit des Sommernachtstraums“ in s. Abh. z. Shakesp. p. 96.

²⁾ Vorrede zu „Volpone.“

handlung eine bedeutende Rolle und stellt ähnlich wie Sejanus in Jonsons grosser Tragödie durch seine Persönlichkeit eine Art Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen der Action her. Die erforderliche organische Verbindung derselben, ihr Ineinandergreifen in der Weise wie es bei Shakespeare geschieht, dass der Verlauf der einen Handlung die Entwicklung der anderen bedingt und vice versa, ist damit aber keineswegs geschaffen. Die historischen Ereignisse umschliessen vielmehr nur, wie der Rahmen das Bild, den Liebeshandel der Söhne Wallensteins, welchen man ohne Schwierigkeit von ihnen trennen und als ein in sich abgeschlossenes Ganze für sich hinstellen könnte. Aber auch darin stehen die beiden Vorgänge, welche zur Darstellung gelangen, die Bewerbung Alberts um Isabella und die Friedrichs um Emilia in keinen Zusammenhang. Nur durch die Personen der beiden Helden, welche Brüder sind, kommt eine gewisse äusserliche Beziehung zwischen denselben zu stande. Immerhin aber besitzt die Tragödie in jener erwähnten Einheit des persönlichen Mittelpunktes — wie Ulrici sich in einem analogen Falle ausdrückt — einen Vorzug vor den beiden Lustspielen Glaphornes. In „The Hollander“ und „Wit in a Constable“ fehlt eine solche gänzlich, obgleich der Dichter in „Volpone“ und „The Alchymist“, wo die verschiedenen Vorgänge sich immer um eine Person drehen, ein passendes Vorbild dafür gefunden hätte. Er hat sich aber bei der Composition dieser Stücke mehr an „Every man in his humour“ angelehnt. Wie dort die einzelnen Intriguen, so laufen auch hier die verschiedenen Liebesgeschichten neben und durch einander her, ohne sich gegenseitig im geringsten zu bedingen und zu beeinflussen. Nur ist auch durch das verwandtschaftliche oder freundschaftliche Verhältniss, in das die agirenden Personen zu einander gesetzt sind, wieder wie in der betreffenden Partie des Wallensteins, eine gewisse äusserliche Verbindung zwischen den einzelnen Brautwerbungen hergestellt. Wie wenig dieselbe aber zu bedeuten hat, zeigt der Umstand, dass man die Rollen von Poppingay und Delinea, von Valentine und Clare, welche doch immerhin je ein Drittel der beiden Stücke ausmachen, streichen könnte, ohne an den Auftritten der Hauptpersonen nur mehr als einzelne Worte ändern zu müssen.

Anders dagegen stellt sich die Sache in „The Ladies Privilege.“ Hier bildet die Intrigue, welche Chrisea in's Werk setzt, indem sie den Bräutigam ihrer Schwester scheinbar zum Manne begehrt, das treibende Moment sowol für die Haupt- wie die Nebenhandlung. An den Verlauf der ersteren erscheint das Schicksal

der letzteren geknüpft. Die Factoren, welche jene hemmen, müssen notwendig diese fördern und umgekehrt, und es werden so alle Teile der Dichtung zu einer künstlerischen Einheit verschmolzen. Gerade in diesem Stücke aber hat sich Glaphthorne der romantischen Schule am meisten genähert, indem er sich von den Aristotelischen Regeln darin am meisten emancipirte. Es ist dieser Umstand bemerkenswert genug, indem er hinreichend zeigt, dass der Einfluss Ben Jonsons auf die nachfolgenden Dichter kein segensreicher gewesen ist. Für das rein äusserliche und daher bedeutungslose Moment der Einheit von Ort und Zeit nahm er ihnen die innere Einheit der Action, wie sie das romantische Drama gleichsam als das unbewusst überkommene Erbe Shakespeares stets mehr oder weniger besass.

Bei dem grossen Vorzuge, den sonach „The Ladies Privilege“ vor den übrigen Stücken Glaphthornes besitzt, fällt es nicht schwer in's Gewicht, dass es auch an überflüssigen Einschübseln leidet. Die Seltsamkeiten, welche die alte Corimba begeht, finden in der Öconomie desselben keinen Platz, und sind blos zum Zwecke der Komik da. Dies komische Element in der Tragikomödie war aber durch das Beispiel Shirleys sanctionirt, wenn nicht gar zur „conditio sine qua non“ derselben geworden. Wenn keine Rechtfertigung, so liegt hierin doch eine Entschuldigung der eingeflochtenen Scenen, und wenn trotzdem die ausgedehnten Episoden in „The Hollander“ und „Wit in a Constable“ besser begründet werden können, so verdient doch „The Ladies Privilege“ hinsichtlich der Einheit der Composition vor ihnen den Vorrang. In der erstgenannten der beiden Komödien steht der Auftritt zwischen dem eiferstüchtigen Ritter Yellow und seiner Frau ebenfalls in keinem Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung. Dagegen ist allerdings die Einkleidung von Sconce in den Orden der Zwiebelritter und die Dürpirung des jungen Holdfast durch seinen weltgewandten Vetter ein wolberechtigtes Moment in der Darstellung der beiden Komödien. Beide Male muss die naive Dummheit der Helden eingehend dargelegt werden, damit es glaublich erscheint, dass sie sich von einem durchtriebenen Bedienten oder Constabler in so unglaublicher Weise nasführen lassen.

Es ist dies aber der einzige Fall von Motivirung bei Glaphthorne in diesen Stücken. Wie in der Beobachtung der Aristotelischen Regeln, so folgt er in ihnen auch in Bezug auf Exposition und dramatischen Begründung der Handlung wieder Ben Jonson und zwar hat er denselben zuweilen einfach copirt. Wenn

Jonson auch nicht verstanden hat, die Handlung seiner Lustspiele in der Weise wie Shakespeare künstlerisch aus sich heraus zu entwickeln, so dass die Katastrophe aus der Handlung hervorst wächst wie die Blüte aus ihrem Schaft, so ist es immerhin ein Vorzug dieser Stücke, dass sich die lächerlichen Verwirrungen darin bis zum endlichen Schluss in steter Steigerung befinden, und dass die Lösung des vielfach verschlungenen Knotens in überraschender Weise geschieht.¹⁾ Glapthorne hat in seinen Dramen etwas ähnliches versucht. Wie schon angedeutet, besitzt die Handlung bei ihm eine regelrechte Steigerung, indem dreimal hemmende Momente eintreten, von denen das folgende immer stärker ist, als das vorhergehende. Bei der Vereinigung der Liebenden ist zuerst der Zweifel der Frau, sodann der Widerstand der Eltern oder des Gesetzes und endlich die Schwierigkeit einer anderweitig geschlossenen Heirat zu überwinden. Diese letztere Hemmung bezeichnet die Peripetiescene. Eine glückliche Lösung scheint unmöglich. Plötzlich aber ergiebt sich die Verwechselung der Personen, und dass jedes Paar sich richtig zusammen gefunden hat. Es ist Glapthorne demnach eine gewisse einfache Kunst in der Komposition seiner Dramen nicht abzuspüren. Dieselbe erscheint aber nicht als das freie Geschenk des dichterischen Genius, sondern mehr als das Ergebniss der Verstandesreflexion. Er ist gleichsam nur Handwerker auf dem Felde der Poesie. Wie ein solcher nach feststehenden überlieferten Zunftregeln arbeiten muss, so bedarf auch er unabwicherbarer Vorschriften, nach denen er seine Stücke schablonenhaft formt. Es enthüllt dieser Umstand klar die Wahlverwandschaft, die zwischen ihm und Ben Jonson besteht, und dass es kein blosser Zufall war, der ihn diesen sich zum Muster wählen liess. Wie Jonson den Plautus und Seneca weniger der poetischen Vollkommenheit ihrer Werke wegen, als vielmehr, weil ihm alles in denselben nach feststehenden Regeln geordnet schien, nachahmte,²⁾ so nahm Glapthorne sich seinerseits den Autor des „Volpone“ auch nur zum Vorbilde, weil er aus dessen Stücken am bequemsten und sichersten die äusserlichen technischen Regeln, die er zum Aufbau seiner Dramen brauchte, abstrahiren konnte. Doch begnügte er sich nicht mit dieser Abstraction allein, sondern er entlehnte auch direct einzelne dramatische Momente aus seinen Mustern und verarbeitete dieselben ungenirt ohne jede Modification

¹⁾ Vgl. Baudissin, B. Jons. u. s. Schule. Vol. I. Vorwort. p. 7 ff.

²⁾ Vgl. Ulrici-Shakesp. dram. Kunst. 3. Aufl. p. 340.

in seinen Stücken. So ist in Jonsons „Every man in his humour“ der Diener Brainmore die eigentliche Seele aller Begebenheiten darin. Durch seine Verkleidung in einen alten Soldaten und seinen Handel mit Master Stephan ruft er alle Verwickelungen hervor. Ganz das nämliche hat Glapthorne in seinen sämtlichen Stücken. Strephon, Oberst Newman, Vrnal, der Konstabler, der Page Sabelli sind in ihrer Rolle Brainmore alle mehr oder weniger ähnlich. In ihrer Hand laufen zuletzt immer die Fäden der Intriguen zusammen. Auch bedienen sie sich des gleichen drastischen Mittels, wie der Vertraute des jungen Know-well, der Verkleidung, um den Knoten zu schürzen. Ganz besonders auffallend ist die Ähnlichkeit in den beiden Komödien Glapthornes, so dass die Annahme eines blossen Zufalls hierbei völlig auszuschliessen ist. Auch ist es unter diesen Umständen sicherlich nicht unwesentlich, dass die beiden Stücke auch sonst Vergleichungspunkte mit dem berühmten Lustspiel Jonsons aufweisen. Die Eifersucht, mit der Kitely und seine Frau sich gegenseitig verfolgen, wie das Liebesspiel zwischen Know-well und Bridget, finden ihr Analogon in dem Verhältniss des Ritter Yellow zu seiner Frau, beziehentlich den Neckereien, die sich Clare gegen Thorowgood erlaubt. — Eines gedanken- und mühelosen Ausschreibens Ben Jonsons ist Glapthorne aber darum doch keineswegs zu bezichtigen. Auch in seiner Tragödie und Tragikomödie weiss er, wie gesagt, das dem Lustspiel entlehnte Material zu verarbeiten. Ohne Nachdenken und ein gewisses Studium hätte dies sicher nicht geschehen können. Dieser dennoch aber halb mechanische Aufbau der Stücke nach festgesetzten Regeln und Compiliren aus vorher zurecht gelegten Einzelheiten bedeutete ihm eben das Wesen der dramatischen Composition, und es tritt dadurch das Handwerker-mässige in seiner Auffassung der Poesie recht hervor. In das Geheimniss alles dramatischen Schaffens in die Kunst des Motivirens, welche Gervinus einmal „den eigentlichen Zauberstab“ Shakespeares nennt, ist er zum grössten Theile uneingeweiht geblieben. Er beweist in dieser Hinsicht öfter eine Naivität, wie sie kaum die alten Mirakelspieldichter besaßen. So führt er die Werbung Papingays und Valentines bis zur Verständigung der Liebenden unter sich und lässt dann die beiden Helden ganz unmotivirt vom Schauplatze abtreten, ohne dass sie trotz ihrer heissen Liebe etwas zu Gunsten derselben unternommen hätten. Am Schluss aber erscheinen sie plötzlich unvermittelt und unvermutet wieder und führen die Braut heim. Bei der ganzen Anlage seiner Stücke,

die mit einem möglichst grellen Effect schliessen sollten, konnte er die Nebenhandlung nicht vor der Haupthandlung zu Ende bringen. Indes hätte er etwas erfinden müssen, was die Verzögerung motivirte. Ebenso unbegreiflich ist auch das Auftreten der weiblichen Personen in dieser Partie der Stücke; wodurch Delinea und Clare genötigt werden, sich den ungeliebten Bewerber gefallen zu lassen, wird nicht durch den geringsten Umstand auch nur angedeutet. — Nicht viel besser motivirt erscheint der Verlauf der Haupthandlung in beiden Komödien. Der Zweifel der Lady Know-worth an der Aufrichtigkeit Freewits kann zur Not als gerechtfertigt gelten. Das Gebahren Graces gegen Holdfast aber, sowie ihre Weigerung Thorowgood zu heiraten, entbehrt jeder Spur einer Begründung und ist blos eine ebenso poesiewie geistlose Neckerei, die sie sich mit ihrem Anbeter erlaubt, nur damit der Dichter seine Verwicklung darauf bauen kann.

Entschieden besser als in diesen beiden Stücken ist Glapthorne die Entwicklung und Motivirung der Handlung in „The Ladies Priviledge“ gelungen. Chriseas Intrigue wurzelt in dem Vorsatz, Dorias Liebe zu prüfen. Die Vereinigung Euriones mit Vitelli ist durch das Versprechen, welches der Admiral seinem Freunde auf Betrieb seiner listigen Braut abnehmen musste, verhindert. Dorias Zweikampf mit Bonnivet, seine Verurteilung und das Privilegium der venetianischen Jungfrauen, welche an das Vorrecht der Vestalinnen im alten Rom erinnert, sind ganz neue Momente, durch welche der Autor den Gang der Handlung in ausreichender Weise motivirt. Mag auch diese Motivirung manchemal etwas unwahrscheinlich sein, jedenfalls bleibt keine Wendung der Action irgendwie in Dunkel gehüllt und unerklärt. Die die Darstellung bedingenden Momente, so wunderbar sie an und für sich erscheinen mögen, wie der besagte Vorsatz Chriseas oder das Versprechen Vitellis — können in ihrem Zusammenwirken doch kein anderes Resultat hervorbringen als das vorhandene. So gelangt das Stück auch zu jener Einheit der Idee, welche Shakespeares Dramen so hoch angerechnet wird. In allen seinen Theilen bringt es klar die Lehre zur Anschauung, dass herzloses Spielen mit der treuen Liebe eines Mannes nur unheilvoll sein kann. Es ist jedoch kein blosser Zufall, dass es wieder das am meisten romantische von Glapthornes Stücken ist, welches auch diesen Vorzug vor seinen übrigen besitzt. Diese völlige Unklarheit der Action, wie sie in den Lustspielen den Zuschauer verletzt, war hier weit leichter zu vermeiden, indem sich alle Begebenheiten auf der Bühne selbst abspielen. Dort nötigte den Dichter sein

Bestreben, die Einheit von Ort und Zeit zu wahren, öfter dazu die Handlung hinter die Scene zu verlegen. Dadurch kam ihm der unvermittelte Übergang derselben von einem Factum zum anderen gar nicht zum Bewusstsein; und er wurde vielleicht durch jenen Umstand sogar erst zu seinem Verfahren verleitet. Er konnte den Zuschauern immer nur das Endergebniss einer ganzen Entwicklung nicht diese selbst, nur z. B. das Verwechseltsein der einzelnen Paare, nicht ihr Verwechseltwerden, vorführen. Wie Vernal Sconce dupirt, ihm seine Schwester antrauen lässt und Delinea dafür Papingay zuführt, bleibt der eigenen Vorstellung der Zuschauer überlassen. Ist demnach die reiche und bewegte Handlung der Tragikomödie schon an und für sich ein Vorzug derselben vor den beiden Komödien, so wird sie dadurch, dass sie die Motivirung erleichtert, doppelt als ein solcher empfunden. Dieser Vorzug kommt allerdings nicht auf Rechnung Glapthornes. Er gehört der Tragikomödie gleichsam von Natur an. Sie verdankt ihn den grossen Genien der Schule Shakespeares; vor allem diesem selbst. Danach ist aber sicher, dass es kein dankenswertes Unternehmen war, die Epigonen jenes ersten der Dramatiker der romantischen Richtung zu entfremden. Auch der Umstand, dass es Glapthorne in seinen beiden Lustspielen vielfach nur auf Charakter- und Sittenschilderung ankam, die Handlung an sich und ihre künstlerische Entwicklung ihm Nebensache war, legt dar, dass der Einfluss Jonsons in dieser Hinsicht sein dramatisches Schaffen nicht gefördert hat. Mag sein, dass der Aesthetiker von einem anderen Standpunkte aus „The Hollander“ und „Wit in a Constable“ als wolgelungene dramatische Genrebilder über „The Ladies Priviledge“ stellen wird, das in seiner Art doch nur ein mittelmässiges Product ist, gerade so wie er den alten Mysterien, als epische Hervorbringungen angesehen, manche ansprechende Seite abgewinnen kann, der Literaturhistoriker aber, welcher die Dramen als solche zu beurteilen hat, wird die beiden Lustspiele Glapthornes unbedingt für weniger gelungen als seine Tragikomödie erklären müssen. Den Vorwurf, welchen Ward dieser letzteren macht, dass die Lösung des Knotens darin nicht geschehe, sondern einfach umgangen sei, erscheint etwas seltsamer Natur. Diese Art durch Verkleidung die Katastrophe herbei zu führen, findet sich auch bei Shirley. Die Freiheit aber, welche Ward diesem, seiner Ansicht nach bedeutenden Dramatiker erlaubt, dürfte er billiger Weise auch wol Glapthorne gestatten. Auch in den beiden Komödien geschieht die Auflösung der Verwicklung in keiner anderen Weise. Ward

hält freilich nicht diese, sondern „Argalus und Parthenia“ für Glaphornes beste Dichtung, doch nur wegen der poetisch-schönen Diction und schwerlich aus dem Grunde, weil die Gesetze des Dramas am besten darin beobachtet sind. Die beiden Tragödien Glaphornes bieten nur in stofflicher Beziehung ein Interesse dar. Derselbe war in keiner Weise befähigt, ein grosses, episch gegebenes Sujet dramatisch in befriedigender Weise zu behandeln. Beide Stücke gleichen mit ihrer episch gebliebenen Anordnung des Stoffes ganz den naiven Productionen der ältesten Dramatiker. Mehr noch als in „Wallenstein“ ist dies in „Argalus und Parthenia“ der Fall. Argalus, welcher der eigentliche Held der Dichtung ist, tritt viel zu spät, erst in der Mitte etwa auf und verschwindet dann auch wieder zu bald von der Bühne. Sein Anteil an der Handlung wird dadurch ein ungemein karger. Dass dabei die Idee des Tragischen in keiner Weise in dem Stücke zum Ausdruck gelangt, kann nicht Wunder nehmen. Von der überlegten Technik und dem geschickten handwerkermässigen Aufbau der anderen Dramen besitzt es wenig. Dennoch aber hat auch an ihm die verständige Reflexion des Verfassers mitgearbeitet. Die ritterliche Phantastik des Stoffes ist gefissentlich darin hervorgekehrt, und dem Ganzen ein melodramatischer, opernhafter Character gegeben. Dieser Umstand erklärt freilich die kunst- und regellose Composition, so wie auch das lyrische Gepräge der Diction. Er ist auch in so fern von Interesse, als er zeigt, wie weit die Wurzeln jener Richtung herabreichen, welche später Davenant mit so viel Glück cultivirte. Auch erklärt sich einigermassen dadurch die beifällige Aufnahme, welche das Stück noch nach der Restauration errang und gegen die selbst der in seinem Geschmack etwas wunderliche Samuel Pepys nichts einzuwenden fand.¹⁾

„Wallenstein“ ist in so fern noch von Wichtigkeit, als Glaphornes Auffassung des Tragischen darin zu Tage tritt: „I fall not for my pride but for my cruelty.“ sagt der Held am Schlusse. Es erhellt daraus schon genügend, dass er gleich Jonsons Sejanus eine blutige und verbrecherische Gestalt sein muss. Glaphorne folgt demnach nur der allgemeinen Richtung seiner Zeit, welche die grosse und edle Kunst Shakespeares vergessen hatte und in der „Spanischen Tragödie“ wieder ihr Ideal erblickte. So ist auch der „Wallenstein“ nur die dramatische Darstellung der rächenden Nemesis, welche das gemeine aller Tugend und Seelen-

¹⁾ Vgl. The Diary of S. Pepys p. 81.

grösse spottende Verbrechen ereilt. Es ist nicht unwesentlich, dass der Dichter dieser Auffassung des Tragischen zu Liebe selbst die geschichtliche Treue, welche die Anhänger Ben Jonsons sonst zu wahren pflegen, vielfach verletzte. Der historische Wallenstein ist keineswegs der blutige Unmensch gewesen, als welchen Glapthorne ihn hinstellt. In grellerer Weise hätte die Barbarei des Helden in der Tat nicht veranschaulicht werden können, als wenn er auf offener Scene seinen Sohn erdolcht und dessen Braut hängen lässt. Ob Glapthorne bei der Abfassung des „Wallenstein“ der „Sejanus“ als Muster vorschwebte, kann nicht sicher ermittelt werden. Doch ist bereits darauf hingewiesen, dass Wallenstein ganz wie Sejanus den persönlichen Mittelpunkt der Action bildet; und die undramatische Resignation, mit der das liebende Paar sein Schicksal trägt, erinnert vielfach an den ebenso unangebrachten Stoicismus, mit dem Icilius, Sabinus oder Cremutius Cordus in Jonsons Tragödie sich von dem Tyrannen hinschlachten lassen. Fest steht aber sonach wenigstens, dass Glapthornes Auffassung des Tragischen in keinem Punkte von der Jonsons abweicht.

Dass Glapthorne bei der Composition seiner Lustspiele Jonsons Stücke, insbesondere „Every man in his humour“, nachgeahmt hat, ist bereits erwiesen. So zeigt auch seine Auffassung und Darstellung des Komischen alle charakteristischen Merkmale wie bei dem „humorous poet“, seiner Komik mangelt ebenfalls jeder gutmüthige Humor, sie ist lediglich Satire auf die bestehenden Zeitverhältnisse, und zwar bezeichnend genug auch da, wo sie bloß als nebensächliches Moment auftritt. Die Verspottung des in der Hauptstadt prevalirenden französischen Wesens durch die Nasführung der alten Corimba und ihres Enkels in „The Ladies Priviledge“, giebt an Bitterkeit der Persifirung der englischen Knights durch die Zwiebelritter in „The Hollander“ nicht viel nach. Er geißelt also auch die einzelnen Laster und Torheiten seiner Zeit und zwar ganz in dem Style Ben Jonsons, indem er die einzelnen Figuren zu Repräsentanten je einer Torheit macht, welche letztere durch den Gang der Ereignisse oder durch die Reflexion, welche die anderen Mitspieler darüber anstellen, in das rechte Licht gesetzt wird. Was sonst die Art und Weise seiner Characteristik der einzelnen Personen angeht, so gehört diese Frage vor das Forum des Aesthetikers; nur darf nicht unerwähnt bleiben, dass er in dieser Hinsicht manche Ähnlichkeit mit den Dramatikern der Restauration besitzt. „Während bei Shakespeare“, sagt Elze in seinem vortrefflichen Aufsatz

über William Davenant,¹⁾ „Handlung und Conflict aus dem tiefsten Innern des Einzelwesens, aus seiner Gemütsanlage, Charakterbesonderheiten und Leidenschaften hervorquellen, tritt bei Davenant an die Stelle der Individualisirung schon die typische Charakteristik, welche im französischen Drama ihre höchste Ausbildung gefunden hat.“ Dieses Urtheil kann ebenso gut auch über Glapthorne gefällt werden; und was Walter Scott vom Restaurationsdrama sagt,²⁾ dass „jeder Tyrann darin eine feuerschnaubende Chimäre, jedes Frauenzimmer eine Göttin, jeder Soldat ein unwiderstehlicher Amadis wäre“, passt auf Glapthornes Wallenstein und Demagoras, auf seine Chrisea, Clare, Lady Know-worth und auf seinen Doria und Vitelli, als wenn es auf sie gemünzt wäre. So sind Glapthornes Stücke in der That eine wahre Fundgrube für Material zu dem Nachweise des organischen Zusammenhanges des englischen Dramas vor und nach der grossen Revolution, Material, welches gleichsam als Nebenproduct bei unserer Untersuchung gewonnen wird. — Wie Glapthorne aber in stofflicher Beziehung zwar hauptsächlich der romantisch-erotischen Richtung folgt, aber doch auch realistische Sujets behandelt, so weist auch die Technik seiner Dramen, wie sehr er dieselbe auch derjenigen Ben Jonsons nachgebildet hat, Spuren von dem Einflusse Shirleys auf. Vielfach hat er in seinen Stücken, selbst in seinen Lustspielen Gesang- oder gar Tanzpartien eingeflochten. Am bemerkenswerthesten ist dies in „The Ladies Priviledge“, wo im letzten Acte bei der Trauung von Doria und Chrisea plötzlich eine Schaar von Jungfrauen auftritt, welche vor dem Bräutigam Blumen streuen und eine Art Hochzeitshymne dabei singen. Diese opernhafte Einlage ist ein Moment, welches direct aus Shirley entlehnt scheint. Derselbe hatte dergleichen, dem Geschmack seiner hohen Patrone entsprechend, in die Tragikomödie eingeführt, indem er ähnlich wie Glapthorne einen Chor von Jungfrauen, Nymphen oder Feen auftreten lässt. Dennoch aber ist unzweifelhaft, dass Glapthorne der ursprünglichen Anlage seines Genius nach, Ben Jonson bei weitem näher als Shirley stand, und dass er trotz der mächtigen äusseren Einflüsse, welche ihn mit Gewalt in die romantisch-erotische Richtung drängten, doch noch dem ersteren mindestens ebenso nahe wie dem letzteren steht.

Bei diesem im Vergleich zu den übrigen Dramatikern der Zeit so exceptionellen Standpunkt wird der Literarhistoriker für

¹⁾ Abhdl. z. Shaksp. p. 136.

²⁾ Life of Dryden. p. 47.

Glaphorne immer ein hervorragendes Interesse hegen, ein Interesse aber, welches von Verwunderung wie Bewunderung gleich weit entfernt ist. Er wird ihn anders beurteilen, als den Grafen Stirling, der in ausgesprochenem Antagonismus zu Shakespeare mit seinen „Monarchicke Tragedies“ à la Gorboduc die klassischen Reminiscenzen des englischen Dramas wieder auffrischen wollte, anders aber auch als Kyd, Lodge, Nash oder Green, die dem rohen Geschmack des Volkstheaters entgegenarbeiteten und sich dadurch ein nicht zu unterschätzendes Verdienst erworben haben.

Glaphornes dichterische Principien, wie abweichend auch immer von denen der meisten seiner Zeitgenossen, sind in keiner Weise so absurd gewesen, wie die des „philosophical poet“, welchen Namen Jakob I. Stirling beilegte, sondern ebenso berechtigt, wie die von Nash oder Green es ihrer Zeit waren. Wenn er trotzdem aber keinen irgendwie bemerkenswerten Einfluss auf die gleichzeitigen Dramatiker gewonnen hat, so ist die Ursache hiervon in seinem Mangel an wirklicher poetischer Begabung zu suchen. Es weist dieser Umstand auf die ästhetische Seite unserer Untersuchung hin und zeigt, dass der Literaturhistoriker, so sehr er sich auch hüten muss, sich mit dem Ästhetiker zu identificiren, doch niemals gänzlich umhin kann, Streifzüge in dessen Gebiet zu unternehmen. Aus diesem Grunde ist bei der vorhergehenden Besprechung von Glaphornes Beziehung zu Ben Jonson zugleich die Unvollkommenheit seiner Stücke vom künstlerischen Standpunkt zur Genüge beleuchtet worden; er hat kein Drama hinterlassen, welches auch nur entfernt auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch erheben kann. „The Ladies Priviledge“ besitzt alle Vorzüge, welche eine romantische Tragikomödie als solche vor Lustspielen, die in das Prokrustes Bett des Ben Jonsonschen Schematismus gespannt sind, voraus hat, sonst aber keine. Glaphorne kann selbständig wenig leisten. Er folgt in der Composition seiner Dramen bestimmten Richtungen, copirt häufig die Vorzüge derselben zugleich mit ihren Fehlern, da ihm wirkliches poetisches Verständniss und wirkliche poetische Kraft gleich sehr abgehen.

Dennoch aber tragen Glaphornes Stücke ein ganz individuelles Gepräge. Überall lässt sich an ihnen die Tätigkeit des reflectirenden Verstandes erkennen. Er gleicht einem Weber, der aus zwei verschiedenartigen Mustern ein drittes zusammenstellt, indem er zwar ohne künstlerisches Verständniss aber in eigenartiger Symmetrie bald eine Zeichnung aus jenem, bald eine aus

diesem aneinander reiht. Es verdient dieser Umstand nicht geringe Beachtung. In seiner Beurteilung Bromes stellt Ward diesen als charakteristischen Typus für alle jene „dii minorum gentium“ in der dramatischen Poesie hin. Ihnen fehle all und jede Eigentümlichkeit, so dass sie einen bedeutenden Dramatiker bedingungslos in allen Einzelheiten copirten. Von dieser allgemeinen Regel macht Glapthorne demnach eine vollständige Ausnahme; und wenn seine dichterische Individualität den Aesthetiker auch wenig anziehen mag, so wird dieselbe darum um so mehr die Aufmerksamkeit des Literarhistorikers in Anspruch nehmen.

Was zum Schluss den Versbau und die Diction Glapthornes angeht, so zeichnet er sich hinsichtlich des ersteren in keiner Weise vor den anderen zeitgenössischen Dramatikern seines Schlages aus. Trotzdem er sich bei dem Bau seines Blankverses alle nur irgend erlaubten Freiheiten nimmt, ist derselbe doch oft holperich und unmelodisch, unähnlich demjenigen Ben Jonsons, dessen Versifikation ohne Pedanterie zu verraten, doch sehr sorgfältig ist. In allen untergeordneten Rollen reden Glapthornes Personen schlichte Prosa. Am Ende einer Rede wendet er oft in effectvoller Weise den Reim an, jedoch spricht die Nymphe Sapho in „Argalus und Parthenia“ durchweg in gereimten Versen. Von ungleich grösserer Wichtigkeit ist die Diction in Glapthornes Dramen. Dies erhellt schon aus dem Umstande, dass Ward allein ihretwegen dem Dichter eine hervorragendere Bedeutung zugestehen will. In der Tat lässt sich aus seinen Stücken nur in sprachlicher Hinsicht einiger Kunstgenuss schöpfen. Aber auch sonst verdient Glapthornes Diction besondere Beachtung, indem er auch darin eine Mittelstellung zwischen Shirley und Jonson einnimmt. Was den ersteren angeht, so hat, wie erwähnt, bereits Mr. Pearson die Ähnlichkeit in Styl und Sprache zwischen ihm und unserem Autor hervorgehoben. An den letzteren erinnert namentlich das sentenziöse Element, das vielfach zu Tage tritt, obschon die Sprüche, welche die einzelnen Personen im Munde führen, ziemlich wolfeile „household-words“ sind, wie z. B.

„Jealousie in men, if't be injust, is ill.“

„Discourtesie from friends wounds deeply.“

„Study not books but men, which are true living volumes.“

Auch die mythologischen Anspielungen und Vergleiche, welche sich in oft geradezu überwältigender Fülle fast in allen Stücken des Dichters finden, können als eine Reminiscenz an Ben Jonson bezeichnet werden, obgleich die geschickte Art und Weise der Verwendung mehr an Shirley erinnert. Alle bekannten

Gestalten der antiken Mythologie werden in ein oder der anderen Weise von ihm erwähnt. „Jove, embracing Semele in fire,“ Mars, „who dit woo the Queen of Love, Daphne, „who did fly the Sun“, Narcissus, Pallas, The Ledan brothers, Cupido u. s. w. Aber auch in anderer Weise ist Glapthornes Diction charakteristisch für ihn, so dass er fast dem bekannten Worte: „Le style c'est l'homme“, zur Illustration dienen könnte. Dieselbe Tendenz sich zu wiederholen, die er in stofflicher Beziehung an den Tag legt, zeigt er auch in sprachlicher. So finden sich oft dieselben Vergleiche, Metaphern, ja ganze Verse und Reihen von Versen genau oder doch fast genau, zwei, ja dreimal in seinen Dichtungen vor. Die Elegie auf den Tod seiner Schwester Priscilla „Happy Arabians if your Phoenix dies“ u. s. w. hat er in „Argalus und Parthenia“ wörtlich aufgenommen. Ebenso hat er die Verse „Time shall depend like Summer on your brow, — „And your whole life be a continued youth“ aus „Argalus und Parthenia“ in „The Ladies Priviledge“ wiederholt. In gleicher Weise finden sich „Argalus und Parthenia“ p. 19, „The Hollander“ p. 102 und auch „Poems“ 179, 182 einige Verse, welche den Tod des Phoenix beschreiben, mehr oder weniger ähnlich. Es offenbart dieser Umstand, dass bei Glapthorne selbst in Hinsicht auf seine Sprache der reflectirende Verstand tätig war, und dass ihm jene halb bewusste halb instinctive, immer aber unmittelbar schaffende Wirksamkeit des Geistes, wie sie dem Genius in allem eigen ist, vollständig abging. Auf diese Weise konnte er um so leichter in die utrirte und manirirte Redeweise verfallen, welche ihm mit Recht zum Vorwurf gemacht wird. Etwas Ähnliches lässt sich auch bei Milton beobachten, der gleichfalls seine Werke zum grössten Teil auf dem Wege verständiger Reflexion schuf.¹⁾ Wenn Glapthorne sagt,

„Innocent lovers spotless tears,

„Hardned to pearles by the strong heat of sighs,

„Shall be your Monument.“²⁾

so wäre es nicht schwer z. B. im „Comus“ ein Pendant zu diesen geschmacklosen Versen zu finden. Wie unangenehm aber auch die bombastische Neigung von Glapthornes Diction empfunden werden mag, so muss weniger er als sein ganzes Zeitalter dafür verantwortlich gemacht werden — ein Zeitalter, in welchem die Concettipoesie in Italien, der Marinismus in Frankreich blühen und auch

¹⁾ Vgl. Elze „Milton ein Gegenbild z. Shakesp. — Shakesp. Jahrb. XII, p. 57 ff.

²⁾ „Argalus and Parth.“ Act IV.

in England tüppige Schösslinge trieben. Es ist ein charakteristisches Zeichen des Verfalls aller Poesie, dass sie sich veräußerlicht, das Hauptgewicht auf die Form legt, und dann bald einer unschönen Übertreibung anheimfällt. Ausserdem musste Glapthorne den Geschmack des Hofes in Rechnung ziehen, und dieser hatte in seiner Sucht nach glänzender und zierlicher Redeweise längst verlernt, einen Unterschied zwischen Zierlichkeit und Ziererei zu machen. Dennoch aber finden sich bei Glapthorne, wenn auch nur vereinzelt, Stellen von wirklicher Schönheit, wie die folgenden Verse, welche der sterbende Argalus spricht, zeigen mögen:

„Ha me thinks, I tread on slippery glass, my unsupporting feet

„Dance measures on light waves, and I am sinking

„Into the watery bosomes there to rest for all eternity.

Namentlich finden sich solche Perlen echter Poesie in „Argalus und Parthenia“; und es ist fast als ob Sidneys Geist bei der Abfassung dieses Stückes auf Glapthorne geruht hätte. Jedenfalls hat unser Dichter aus seiner Quelle mannigfache begeisternde Anregung schöpfen können. Sonach bietet Glapthorne auch etwas ästhetisch Vollendetes dar. Dieses aufzufinden, kostet freilich die Überwindung, ihn zu studiren; aber es verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als die Dramatiker jener Zeit, welche den heutigen Lesern auch nur den geringsten Kunstgenuss zu bieten vermögen, in Wahrheit „rari nantes in gurgite vasto“ sind.

So hat sich unsere Abhandlung zu einer Art „Rettung“ für Glapthorne gestaltet. Fern sei es uns, den wolverdienten Ruhm Wards auch nur antasten zu wollen, aber seine Beurteilung unseres Autors geschieht zum Teil unter einem unrichtigen Gesichtspunkt. Sein Raisonement über denselben ist mehr das eines Ästhetikers als eines Literaturhistorikers. Die Literaturgeschichte ist ein Zweig der Wissenschaft der Geschichte und verlangt deshalb auch die gleiche Behandlung wie diese. Die Werke der Dichter sind wie geschichtliche Tatsachen in ihrer Entstehung, ihrem Verlauf und ihren Folgen darzulegen, ohne irgend einen anderen Zweck als zunächst sie und dann die ganze literarische Periode, in welche sie fallen, geschichtlich zu begreifen.¹⁾ Dabei kommen natürlich ganz andere Factoren in Betracht als das Genie und der individuelle Geschmack des einzelnen Autors. Somit lässt sich garnicht verkennen, dass Ward wenigstens in diesem einen Falle, einen falschen Weg eingeschlagen hat, indem er die geschichtliche Methode ausser Augen

¹⁾ Vgl. Ebert. Entwicklungsgeschichte d. frz. Tragd. Gotha 1856. p. 3.

setzte. Der poetische Wert oder Unwert von Glaphornes Stücken kommt erst in zweiter Linie in Frage. Weit wichtiger ist sein eigenartiges Verhältniss zu Ben Jonson und Shirley, indem dadurch die Genesis vieler Eigenthümlichkeiten seiner Dramen erhellt, sowie die Bedeutung jener beiden Dichter für die allgemeine Entwicklung der englischen Literatur klarer zu Tage tritt. Aus welchem Grunde stellt der politische Historiker Untersuchungen über relativ so unbedeutende Persönlichkeiten, wie z. B. den Cardinal Retz, Erzbischof Laud oder Richard Cromwell an, wenn nicht in der Hoffnung dadurch mehr Licht über die grossen Ereignisse, in denen sie eine Rolle gespielt haben, zu verbreiten? Trägt demnach unsere Abhandlung auch nur das geringste Material zur deutlicheren Erkenntniss des verhängnissvollen Entwicklungsganges, welchen das englische Theater unter Karl I. einschlug, bei, so ist trotz mancherlei Mängel, die ihr im einzelnen anhaften mögen, ihr Zweck erfüllt.

V i t a.

Natus sum Max Zwickert, Gubenae a. d. Idus Febr. a. 1859. Fidei addictus sum evangelicae. Primis literarum elementis privatim imbutus, scholam realem Gubenensem per septem annos frequentavi. Maturitatis testimonium vere a. 1878 adeptus, Lipsiam me contuli, ubi inter hujus universitatis litterariae cives receptus, scholas professorum doctissimorum Ebert, Wülcker, Trautmann, Hirschfeld per tria semestria diligenter audivi. Deinde studia Lipsiae incepta in universitate Halense persecutus sum et scholas a viris illustrissimis Droysen, Elze, Haym, Kramer, Krohn, Suchier habitas amplexus sum, ita quidem ut, Caroli Elze benevolentia seminarii Anglici particeps factus, praecipue linguae Anglicae operam darem.

Viris illis quos nominavi cum omnibus tum maxime Carolo Elze et Ricardo Wülcker gratias quam maximas et nunc ago et semper habebo.

